

Fragmentering av fellesskapet **- ei audiovisuell lesing av** ***Dancer in The Dark***



av Birgitte Sandve

**Hovudoppgåve i musikkvitenskap
ved Universitetet i Oslo våren 2007**

Forord

Fyrst av alt: Takk til Stan Hawkins. For oppløftande veiledning, smittande engasjement og artige samtaler om snodige nynorske ord. Her kjem enda fleire.

Til Agata, Ingvill, Elisabeth, Maria og Marianne: Takk for lange kaffekollokvier, gode diskusjonar og godt samvær i løpet av hovudfaget. Dere har vært ein viktig inspirasjon i denne prosessen.

Takk til tante Berit og onkel John, som rydda opp i utflytande nynorsk og fantasirik teiknsetjing.

Ståle og Bjørn Fredrik: Mine tekniske heltar! Hadde det ikkje vært for dere, hadde denne oppgåva mest sannsynleg sett ut som eit rebusløp... Tusen takk for all hjelp.

I tillegg må eg også sende nokre ord vestover, til Maria, mamma og pappa som eg har musisert saman med opp gjennom heile oppveksten. Og til farmor: For songen og for at du hadde filmmusikal på videokassett.

Sist men ikkje minst. Kjære Berthine og Bård: No er eg endeleg ferdig. Tusen takk for all oppmuntring og inspirasjon i kvardagen!

Oslo 30.04.07
Birgitte Sandve

Innholdsfortegnelse

Introduksjon	5
Dancer in the Dark	6
Problemstilling	6
Empirisk utgangspunkt	8
Teori og Metode	9
Avgrensing av teori og materiale	12
Hollywoodfilm og Hollywood filmmusikal	13
Diegetisk lyd, ikkje-diegetisk lyd og diegetisk musikk	14
“The Hills are Alive“ - Hollywood som bakteppe	17
Revitalisering av filmmusikalen	18
Dogme kontra filmmusikal	20
Kapittel 1: Musikk, tekst og visuell kontekst	25
Musikkens kroppslegheit	25
“I just did what I had to do” – Scatter Heart som musikalsk tekst	30
”The time it takes...” – ein audiovisuell diskurs	35
Kapittel 2: Hollywood filmmusikal: sjangerteori og kulturelt fellesskap	40
The Dual-Focus Narrative – den paradigmatisk strukturen	40
Ikoniske, visuelle og auditive overtoningsteknikkar	45
Sjangervariasjonar over eit paradigmatisk tema	48
Filmmusikalsk fellesskap	51
Hollywoods sjølvrefleksjon	53
Spørsmål om filmmusikalens heteronormativitet	56
Kapittel 3: ”Doorbells and sleighbells” – kodar, konvensjonar og rekontekstualisering	63
Ein dusrosa glans – ‘My Favourite Things’ anno 1965	63
Musikalske kodar og konvensjonar i The Sound of Music	66
No Noise – ‘My Favourite Things’ anno 2000	81
Kapittel 4: Fragmentering av fellesskapet	90
”Clatter, crash, clack!” – stemme og identitet	90
Det Andre gullhjarte - fragmentering av fellesskapet	101
Oppsummering	109
A New World	109
Referanseliste	111
Litteraturliste	111
Diskografi	112
Fagtidsskrift	113
Avisartiklar	113
Internettsider	113
Oppslagsverk	113
Vedlegg – noteeksempler	114

Introduksjon

Vi som vaks opp i kjølvatnet av hippiebevegelsen og sekstiåttergenerasjonen vart på sett og vis født inn i eit ungdomsopprør. Vi vart utstyrte med busserulls og kjønnsnøytrale leker, og med mødre og fedre som var på sosialistisk viseklubb eller gjekk i Nei til Atomvåpen tog. Ein kan seie at vi vart født ”politisk aktive”, og ferdig opprørte lenge før vi kom i tenåra. Vi måtte finne andre stiar å gå enn den demonstrasjonstoga hadde staka ut. Mange av oss tok på neonrosa sokkar, kreppe håret og mimma til Grand Prix, men langt inne i nokre kortklippede, stille jentesinn, bak eit mylder av hamptråd og endelause Bob Dylan tekstar, fantes det også ein mytisk stad, eit dusrosa rom der damene snurra rundt i ballkjolar og mennene opna dører. Inga hullede jeans eller langt hår med midtskil; her var dansarar på rett line og høge stetteglas i krystall. Det var orden i rekkene og det var bukkande menn og det var grasiøse kvinner. Åttitals-jenter følte seg langt frå grasiøse; vi skulle vere tøffe og aktive og ikkje vere redde for å få skit under neglene. Vi vart fødte med sherrox på beina. Vårt dusrosa rom vart eit slags indre opprør, der mormors gamle fordrevne minkpels og grandtantes falma blondégardin vart skinnande skattar og slottet låg i ein skog av brun strietapet. Eg fann mitt dusrosa rom i farmor sin videospelar. Ho hadde timevis med opptak av klassisk musikk og sceniske oppsetjingar i NRK-regi. Men midt oppi symfoniorkester, opera og teaterfarser fann farmor også fram ein liten dråpe rosa Hollywoodlemonade som blanda seg med austeriske alpar og den glasklare stemme til Maria som opna dette dusrosa rommet og gav meg dei fengslende tonane i The Sound of Music. Dette var mitt møte med filmmusikalen.

”Dusrosa rom” representerer for meg i dag først og fremst ein fjern jentedraum. Likevel har dette ”rommet” ofte dukka fram ettersom hovudoppgåva gradvis har tatt form. Med mi bakgrunn både frå musikk- og filmvitskap hadde eg heile tida sett føre meg ei audiovisuell hovudoppgåve. Eg hadde tidlegare analysert filmmusikk, men ville ta for meg et uttrykk der musikken hadde ei enda meir framtrедande rolle enn i ein klassisk spelefilm. I utgangspunktet bestemte eg meg for å skrive hovudoppgåve om musikkvideo. Eg staka ut kursen med ein audiovisuell analyse av tre George Michael videoar, der fokuset var musikken si rolle i etablering og endring av hans identitet som popartist, og såg for meg at dette kunne utvidast til eit større arbeid om forholdet mellom musikk og popidentitet. Av ein eller annan grunn (som eg ikkje lenger hugsar) leste eg oppi all denne 1980-tals popen Tone K. Kolbjørnsen si doktoravhandling *Dansing i Hollywood – punktnedslag i film-musikalens historie* (1998). Dette førte til at hovudfaget tok ei ny vending, og den andre semesteroppgåva vart ein analyse av det feminine element i filmmusikalen *An American in Paris* (1951). På ny vart gnista for filmmusikalen tent, som hadde ligge gøymd og gløymd sidan eg som lita jente satt time ut og time inn og såg *The Sound of Music* (1965) på opptaksvideokassett. Var det mogleg å trekke denne ”barndomsglansen” inn i mi eiga samtid?

Dancer in the Dark

Våren 2000. Eg har sidan sett for meg at det regna "kattar og hundar" denne kvelden i Trondheim, men kanskje det berre var slik det kjendes. Forventningane var uansett store i det vi sette oss godt til rette, klare for nok ein gong å dukke inn i Lars von Trier sitt underlege og sårbare univers. Hans førre film Breaking the Waves hadde gjort sterkt inntrykk, og eg håpa i det lengste at denne filmen ikkje skulle vere fullt så tragisk. Det var den, og vel så det. Etter kinovisninga av Dancer in the Dark gjekk vi heim og stira i veggen, lenge. Filmen gjorde nesten fysisk vondt samstundes som den opplevdes sterkt provoserande i all sin framstilling av urett. Von Trier hadde avslutta sin "gullhjarte" trilogi med Bjørk dinglande i galgen og med den gode gammaldags filmmusikalske "happy ending" som ein umulig avslutning.

I utgangspunktet var dette eit umogleg materiale for denne hovudoppgåva. Den tragiske historia om "gullhjertet" Selma overskygga lenge dei andre aspekta ved filmen og gjorde at eg skøyv den til side. Det var faktisk ikkje før eg sette meg ned og høyrde gjennom soundtracket, *Selma Songs*, at eg paradoksalt nok innsåg at denne filmen utgjorde det materiale eg hadde leita etter for denne oppgåva. *Dancer in the Dark* (2000) var forankra i mi samtid, samstundes som den på fleire måter trigga forholdet til den "gamle" filmmusikalsjangeren. *The Sound of Music* utgjorde ein gjennomgåande referanse i filmen, og dette gav meg eit heilt konkret utgangspunkt for ei drøfting av *Dancer in the Dark* opp mot Hollywoodtradisjonen.

Eg opplevde at filmen var prega av store kontrastar, særleg mellom form og tematikk, og ville undersøke kva rolle musikken hadde i forhold til dette aspektet. Kvifor var *Dancer in the Dark* ein filmmusikal og kvifor var den det ikkje? Spørsmåla som dukka opp undervegs i arbeidet med dette materialet har heile tida bore preg av klare motsetnader, noko eg også meiner pregar filmen som eit heile. I denne oppgåva vil eg difor rette inn fokus mot det eg opplever som brotflater i *Dancer in the Dark*, og kva funksjon estetiske verkemiddel, og i særleg grad musikken, har i konstruksjonen av dei kontrastane som pregar filmen.

Problemstilling

Musikken i *Dancer in the Dark* etablerer og avdekkjer estetiske brot i forhold til det intertekstuelle filmmusikalske nivået i filmen, samstundes som den dannar ei auditiv bru mellom musikalsk samtid og fortid. Med dette meiner eg at musikken trekk vekslar mange ulike musikalske stilar, og kombinerer ulike uttrykk for å skape estetiske effektar.

Komponisten Bjørk tar i bruk alt frå elektronika til klassisk orkesterinstrumentering i utforminga av låtmaterialet i *Dancer in the Dark*, samstundes som ho spelar på mange av dei etablerte musikalske sjangerkjenneteikna i filmmusikalen.

Den musikalske variasjonen skaper også ein ambivalens i forhold til det visuelle plan, i og med at den går inn og ut av den indikerte 1960-tals settinga i filmen. Musikalsk ambivalens oppstår også som følge av konkrete møtepunkt mellom musikk og bilete i musikalscenane.

I denne oppgåva vil eg freiste å fange inn nokre punkt i *Dancer in the Dark* der den audiovisuelle spenninga i filmen vert framheva. I mi nærlesing av to musikalscenar i *Dancer in the Dark*, **Scatter Heart** og **No Noise**, vil eg fokusere på kva for musikalske kodar og konvensjonar som vert etablert, og kva innverknad desse har i forhold til ei vidare lesing av filmen. Eg vil fyrst og fremst nytte ei populærmusikkvitskapleg tilnærming til materialet, og trekke inn audiovisuelle teoriar for å kunne drøfte forholdet mellom musikk og visuelle element i dei scenane eg konsentrerer meg om.

Som utgangspunkt for å lese *Dancer in the Dark* inn i ein større kulturell kontekst, har eg valt å plassere filmen innanfor ei sjangerteoretisk ramme. Koplinga til Hollywood filmmusikal er gjort av fleire årsaker. For det fyrste utgjer filmmusikalen eit sentralt tema i narrasjonen i *Dancer in the Dark*, særleg ved at *The Sound of Music* vert etablert som ein filmmusikal i filmen. For det andre bidrar denne sjangerkoplinga til å framheve musikken sin funksjon i filmen, og danne eit grunnlag for korleis ein kan drøfte musikken i filmen utover dei rammene filmmusikkteori sett opp.¹ For det tredje vil ei filmmusikalsk ramme rundt filmen danne grunnlag for drøfting og diskusjon av problemstillinga eg har valt for denne oppgåva.

Mi interesse er å undersøke korleis filmmusikalens konstruksjon av fellesskap vert problematisert i *Dancer in the Dark*. Nærlesinga av scenane nemnd ovanfor, vil eg knytta opp til ei vidare drøfting rundt korleis musikken etablerer linjer attende til tradisjonen og samstundes fragmenterer filmmusikalen sin grunnleggjande tematikk. Eg har valt å bruke *The Sound of Music* som eit gjennomgåande filmmusikalsk bakteppe i denne oppgåva, og bruker element frå denne filmen som eit startpunkt for ei drøfting av *Dancer in the Dark* opp mot filmmusikalsjangeren. I denne samanhengen vil eg rette fokus mot korleis musikalske kodar og konvensjonar i *Dancer in the Dark* både etablerer spenningspunkt i forhold til tradisjonen, representert ved *The Sound of Music*, og samstundes kan bidra til å endre vår oppfatning av kva ein filmmusikal er eller bør være.

¹ Eg vil komme nærare inn på ei drøfting av filmmusikk opp mot musikk i filmmusikal i kapittel 3.

I spørsmålet om kva filmmusikalen er eller ikkje er, spelar det visuelle formspråket i *Dancer in the Dark* også ei avgjerande rolle. Koplinga av filmmusikalske stilelement opp mot dogmeretninga, skaper formmessige kontrastar i filmen. I skjeringspunktet mellom dogme og filmmusikal oppstår det estetiske brot i filmen sitt formspråk og i filmen si diegese. Mi hypotese i denne oppgåva er at den visuelle stilistiske kontrasten mellom dogme og filmmusikal også har ein parallell i det auditive nivået i filmen. Eg vil difor setje fokus på kva for innverknad ulike musikalske verkemiddel og audiovisuelle koplingar, i musikalscenane eg undersøker, har på ei vidare lesing av filmen sitt tematiske nivå.

Empirisk utgangspunkt

Mitt utgangspunkt som lyttar, er visuelt. Eg ser ofte musikk i form av bilete og memorerer tekst som film. Eg har difor alltid vore interessert i kva som skjer i møtet mellom lyd og bilete. Kva er det som skaper meining i eit audiovisuelt uttrykk? Kan ein definere kva som kjem fyrst i meiningsdanninga: Lyden eller biletet?

Innfallsvinkelen til *Dancer in the Dark* kom ut i frå eit ynskje om å løfte fram musikken si rolle og funksjon i film. For å kunne gjere dette trengte eg eit rammeverk som gjekk utover det tradisjonelle visuelle hegemoniet som i stor grad har prega filmteorien (sjå bl.a Gorbman 1987; Chion; 1994). Som utgangspunkt for ei audiovisuell lesing av *Dancer in the Dark*, har eg valt å kombinere mi bakgrunn frå både film- og musikkvitskap. Mitt filmteoretiske utgangspunkt i denne samanhengen er Rick Altman sin sjangerteori, der han etablerer både ei strukturell, ideologisk og historisk ramme rundt den amerikanske Hollywood filmmusikalen. Den sjangerteoretiske ramma eg her sett opp, har fleire funksjonar. For det fyrste etablerer Altman ein teori som går utover tradisjonell filmteori. Han sett opp ein dualistisk strukturell ramme for filmmusikalen, og etablerer eit alternativ til klassisk narrativ teori som pregar dei aller fleste drøftingane av Hollywoodfilm, inkludert filmmusikalen (Thompson 1994; Mulvey; 1975).

Den musikkvitskaplege innfallsvinkelen hentar eg frå populærmusikkforskinga, og etablerer mine nærlesingar i forlenginga av ein diskursiv analytisk metode (McClary 2000; Hawkins; 2002). Dei musikkteoretiske drøftingane i denne oppgåva, er både sentrert rundt audiovisuelle teoriar (Cook 2000; Goodwin 1993), og teoretiske drøftingar av koder og konvensjonar i musikk (McClary 2000; Brackett 2000; Hawkins 2002). Utover det vil eg plassere lesingane

av *Dancer in the Dark* og *The Sound of Music* innanfor ein større kulturell og historisk kontekst. Eg har valt å trekke historiske linjer i enkelte av drøftingane, fordi eg meiner det vil etablere ei større forståing og eit heilare bilete av kva samanheng tekstane bør sjåast i lys av.

Denne oppgåva vil på mange måtar difor ha eit tverrfagleg preg, noko som også vil komme fram i form av teoretiske referansar og bruk av fagterminologi frå både musikk- og filmvitskap. Dei filmteoretiske termene som inngår som ein større del av drøftingane, kjem eg til å oversetje eller forklare utifrå den samanhengen dei vert presenterte i. Filmtekniske termar som eg berre refererer til, vil ikkje bli oversette, men forklarte i teksten eller i fotnoter.

Teori og Metode

Når ein ser ein film, høyrer eit stykke musikk eller kan hende berre ei strofe av ein låt, kan ein i dei aller fleste tilfella kople det ein ser og høyrer opp mot tidlegare erfaringar og inntrykk. Av og til berre som vage assosiasjonar, men som oftast med eitt sett av ulike referansar. Det grunnleggjande behovet vi har for å forstå røynda rundt oss, gjer at vi reint intuitivt freistar å plassere ulike opplevingar innanfor vår eiga personleg erfaringsramme. Trongen til å kategorisere og ”arkivere” opplevingar (musikalske eller ikkje), dannar også ein overgang frå det ”førspråklege” inntrykket til det språkleg uttrykte. I den augneblinken ein vel å snakke om ei musikalsk oppleving, vert ho systematisert (”språkleggjort”) og formidla utifrå dei rammene språket sett.

Første avsnitt av kapittel 1, ’Musikkens kroppslegheit’, tar utgangspunkt i Roland Barthes’ *The Grain of the Voice* (1977), og essayet utgjer startpunktet for drøftinga av forholdet mellom musikk og språk og i særleg grad språkleggjeringa av musikken. Barthes sin førspråklege/kroppslege posisjon representerer eit fokusskifte i forhold til det språklege hierarkiet musikken tradisjonelt sett har måtte innordne seg etter. Samstundes fører Barthes si problematisering av språket som middel for å formidle ei musikalsk opplevinga også til det språklege paradokset ved *The Grain of the Voice*. Går det i det heile tatt an å drøfte musikk utanfor språkssystemet? Kan musikken også forme språket? Hans teori om ”the grain” unndrar seg på mange måtar slike spørsmål, men kastar eit interessant lys både over kva musikkopplevinga består i, og korleis (og om) den lar seg omgjere til ord.

I forlenginga av Barthes har eg valt å trekke inn ulike teoriar om musikk som tekst. I tekstomgrepet ligg både eit fokus på lesarposisjonar i forhold til opplevinga og ei framheving av korleis teksten er kopla opp mot andre tekstar og kontekstar. I forhold til dei audiovisuelle nærlesingane eg gjer i kapittel 1 og 3, spelar omgjevnadene til musikken ei viktig rolle. Dette forholdet går i to retningar. På den eine sida er den musikalske teksten ein del av ein større kontekst, og må difor sjåast i samanheng med dei andre tekstane i denne konteksten. Utifrå eit slikt perspektiv kan ein her snakke om teksten som dialog (Hawkins 2002). På den andre sida spelar musikalske kodar inn på konteksten dei opererer innanfor, og vil dermed også bidra til å forme våre oppfatningar av eit visuelt uttrykk.

Ein audiovisuelt tekst vert dermed konstruert både utifra musikalske og visuelle kodar, noko som gjer at persepsjonen i mange tilfelle vert ført i ei heilt anna retning enn om ein berre var avhengig av å nytte den eine av sansane aktivt. Michel Chion (1994) føreslår at ein som ein del av audiovisuelle analysar separerer det visuelle frå det auditive i den teknikken han kallar *masking method* (1994:189). Når ein fysisk separerer hørselsinntrykka frå det vi ser, kan vi lettare identifisere dei ulike elementa både i lydrommet og i det visuelle biletet, samstundes som den ”audiovisuelle kontrakten” tydelegare kjem fram:

For we should keep in mind that the audiovisual contract never creates a total fusion of the elements of sound and image; it still allows the two to subsist separately while in combination. The audiovisual contract actually remains a juxtaposition at the same time as it creates a combination. (ibid:188)

Denne posisjonen delar Nicholas Cook (2000) til ein viss grad, men han etablerer eit vidare perspektiv og drøftar audiovisuelle tekstar som multimedia. Hans metode fristiller dei enkelte bestanddelane i det at han understrekar korleis ei audiovisuell samanstilling ikkje berre inneber ein kontrakt, men like stor grad ofte fører til ”kontraktsbrot”. Dette skaper ein fleksibilitet i dei meiningsdannande prosessane i ein audiovisuell kontekst, og som eg i denne oppgåva vil freiste å fange opp gjennom eit breid innfallsvinkel til materialet.

Kapittel 2 representerer ein slik brei innfallsvinkel. Den sjangerteoretiske ramma eg har satt *Dancer in the Dark* inn i, etablerer fyrst og fremst eit utgangspunkt for ei lesing av kva for linjer filmen trekk til filmmusikaltradisjonen. Utover det vil drøftinga i dette kapittelet ha fokus på korleis filmmusikalsjangeren etablerer fellesskapet som ein grunnleggjande verdi. I kapittel 3 vil eg illustrere korleis musikken som samlande kraft konstruerer eit fellesskap både

innad i filmmusikalen og mellom film og publikum. Her vil eg ta utgangspunkt i ei lesing av 'My Favourite Things' frå *The Sound of Music* og knytte dette opp mot McClary si drøfting av musikalske konvensjonar. Gjennom ei nærlesing av 'My Favourite Things' frå *Dancer in the Dark*, vil eg trekkje linjer mellom dei to versjonane av låta, og gjere ei drøfting av korleis musikalske kodar og konvensjonar verkar inn på ein tekst alt etter kva for samanheng og kontekst ein les teksten inn i. Dette perspektivet vil eg utvide i kapittel 4, der eg startar med ei drøfting kring konstruksjon av identitet og kva for innverknad kjennskap til filmpersonaen *bak* filmkarakteren har på møtet med filmen:

how do stars come to have meaning; how is meaning historically produced; why do audiences identify with stars; and finally, in what ways have audiences identified with stars. (McDonald 1995:81)

I drøftingar av filmmusikalen, står filmstjerna sentralt. Innanfor filmteori har 'star studies'² lenge utgjort ei eiga retning, og representert eit skifte frå auteur-sentrerte studier (ibid:80). Innanfor 'star studies' har forholdet mellom filmindustri og filmpublikum stått i fokus, og filmstjernene har representert møtepunktet mellom desse to ytterpunktene i filmen. Ein av effektene er at enkelte filmstjerner danna utgangspunkt for eigne studier, noko til dømes Jane Feuers gjennomgang av 'Garland studies' illustrerer (Feuer 1993:139).³ Innanfor filmteorien har stjernesystemet i Hollywood også bidratt til å problematisere forholdet mellom film og filmpublikum, og kva funksjon filmstjernene har i konstruksjon av filmens "blikk". Denne filmteoretiske innfallsvinkelen vil danne eit utgangspunkt for ei drøfting av Julie Andrews (*The Sound of Music*), der eg blant anna vil undersøkje korleis konstruksjonen av ein filmpersona verkar inn på lesinga av hennar vokaluttrykk. I forlenginga av dette, vil eg trekkje linjer til drøftingane kring popidentitet innanfor populærmusikkforskinga, og illustrere korleis Bjørk (*Dancer in the Dark*) sin konstruksjon av identitet står i forhold til Julie Andrews sin filmpersona. Det siste avsnittet i kapittel 4 vil ta utgangspunkt i konstruksjonen av fellesskap i *The Sound of Music*, og korleis filmen spelar på nasjonale symbol for å etablere ei kjensle av inkludering. Siste del av dette avsnittet er ein oppsummerande diskusjon rundt dei nærlesingane eg har gjort i denne oppgåva, og korleis dei kan sjåast i samband med problemstillinga for oppgåva.

² Sjå bl.a McDonald (1995) og Dyer (1979).

³ I *Musicals – Hollywood and Beyond* (Marshall, Stilwell ed., 2000) utgjer alle artiklane i kapittel 3 "Star Texts".

Avgrensing av teori og materiale

I denne oppgåva har eg valt å ta utgangspunkt i populærmusikalske tilnærmingar til musikk som tekst. Dette inneber drøftingar rundt musikalske kodar, musikalsk kontekst og konstruksjon av identitet. Som vist i avsnittet ovanfor, spelar også den sjangerteoretiske ramma inn i forhold til drøftingane rundt konteksten *Dancer in the Dark* står i. Denne avgrensinga er ikkje uproblematisk. Filmen står på mange sett i eit motsetnadsforhold til filmmusikaltradisjonen, og ved å sette opp ei sjangeravgrensing i forhold til materialet, innskrenkar ein også lesarposisjonane i forhold til ein tekst.⁴ Eg vil i denne oppgåva ikkje gå inn på ei drøfting av korleis Altman held seg til sjangeromgrepet, men trekke ut dei aspekta ved hans teori eg meiner kan danne grunnlag for ei lesing av *Dancer in the Dark*, både i forhold til ein tradisjon og i opposisjon til denne. Avgrensinga får dermed også ein avdekkjande funksjon i denne oppgåva, i det eg freister å finne skjeringspunkta i møtet med tradisjonen.

Med Hollywood filmmusikal og *The Sound of Music* som bakteppe for denne oppgåva, har eg valt å avgrense materialet til to scenar i *Dancer in the Dark*. Dette medfører blant anna at den narrative utviklinga av plotet og dei scenane der handlinga utspelar seg vil komme i bakgrunn i denne samanhengen. Eg har heller ikkje plukka ut desse to scenane ut i frå dramaturgiske omsyn, men fokusert på kva for spørsmål desse scenane stiller i forhold til representasjon av sjanger, kodar og audiovisuelle koplingar. Scenane eksemplifiserer også korleis musikken både fungerer både som tradisjonsberar og samstundes bryt barrierar, og problematiserer dermed den filmmusikalske referansen.

I andre del av introduksjonen vil eg presenterte eit kulturhistorisk bakteppe for det materiale som ligg til grunn for drøftingane i denne oppgåva. Som nemnd innleiingsvis, bidrar den historiske kontekstualiseringa til å utvide forståinga av referansane i *Dancer in the Dark* og gir samstundes eit overblikk over den kulturelle konteksten denne filmen beveger seg inn og ut av. Denne delen vil også fungere som ein innfallsvinkel til dei filmteoretiske drøftingane i oppgåva, og etablere nokre sentrale omgrep i forhold til lyd på film.

⁴ Denne problematikken har vorte drøfta av bl.a Frith (1996), Feuer (1993) og Altman (1987).

Hollywoodfilm og Hollywood filmmusikal

Det som særleg kjenneteiknar filmmusikalen er kombinasjonen av narrativ utvikling (handling) og show. ”Show” viser til dei scenane i filmmusikalen der karakterane syng eller dansar (eller begge delar), og som gjer at musikken får ei framtrедande rolle i denne sjangeren. I motsetnad til den klassiske Hollywood filmen, der plotet vert bretta ut gjennom eit lineært og kausalt hendingsforløp, dannar showet i filmmusikalen eit brot med handlinga i fiksjonsrommet⁵. Medan den litterære teksten (manus) er det som dannar grunnlaget for klassisk forteljande film⁶, har den musikalske teksten ein mykje meir framtrедande posisjon i filmmusikalen.

Fokuset på narrativ kontinuitet i klassisk forteljande film får konsekvensar både for den visuelle og ikkje minst den auditive utforminga av fiksjonsuniverset. Gjennom filmtekniske grep som *continuity editing* vert det det narrative lineære handlingsforløpet framheva.

Bordwell & Thompson definerer *continuity editing* slik:

[**continuity editing**] A system of cutting to maintain continuity and clear narrative action. Continuity editing relies upon matching screen direction, position, and temporal relations from shot to shot. For specific techniques of continuity editing, see axis of action, crosscutting, cut-in, establishing shot, eyeline match [...] (Bordwell og Thompson 1997, appendix).

Denne definisjonen illustrerer dei mange ulike teknikkane som inngår i denne typen filmredigering, og som alle bidrar til å etablere eit ”usynleg kamera”. Det usynlege kamera har sin auditive parallell i det Claudia Gorbman kallar ”unheard melodies” (Gorbman 1987). Ho drøftar musikkens ”inaudibility” (ibid:76) og korleis klassisk filmmusikk innordnar seg bade det visuelle og det narrative plan i film: ”Musical form is generally determined by or subordinated to narrative form. The duration of a music cue is determined by the duration of a visually represented action or sequence” (ibid:76). På den eine sida skal musikken understreke filmen sin kontinuitet ved å fungere som eit bindeledd eller indikere skifter mellom ulike scenar, og i tillegg skal den vere eit forsterkande element i forhold til filmen sitt emosjonelle plan. Musikken skal sørge for at vi gret på dei ”riktige” stadane i filmen og oppfattar tydeleg ulike stemningsskifter, og må difor vere tydeleg i forhold til det visuelle forløpet. På den

⁵ Eg kjem til å bruke både ”fiksjonsrom” og ”fiksjonsunivers” om dei elementa som er ein del av filmen, dvs alle visuelle og auditive element som vi opplever som ein del av det ”rommet” handlinga føregår i.

⁶ Den klassiske Hollywood filmen og den klassisk forteljande filmen er begge omgrep som representerer *forteljande* film (sjå t.d Kolbjørnsen 1998:27), og eg har valt å nytte den siste nemninga i fortsetjinga fordi den peikar utover Hollywoodfilm til å gjelde alle filmar der narrativ linearitet (årsak – verknad) er sentralt for filmens struktur.

andre sida skal publikum aller helst ikkje legge merke til musikken. Vi skal la oss lede av musikksporet og verte emosjonelt påverka av musikalske verkemiddel, men likevel ikkje hugse kva vi *høyre* utover dialogen i det rulleteksten kjem. Musikken vert lagt til for å skape ein illusjon av røynda. Den skal sørge for at vi som publikum *føler* filmen og får ei kjensle av å bli dratt inn i fiksjonsuniverset. Vi *er* i filmen og opplever musikken i form av kjensler utan å høyre den. Filmmusikk i tradisjonell forstand inngår som ein ”naturleg” del av fiksjonsuniverset (sjølv om vi aldri *ser* eit orkester på kvart gatehjørne eller midt på prærien), og virkar paradoksalt nok meir realistisk enn i ein filmmusikal der karakterane faktisk går rundt og syng store delar av tida.

Ein av dei største utfordringane vert dermed korleis ein skal forstå musikken i filmmusikalen, kontra filmmusikken sin funksjon. Den klassisk forteljande filmen (om den er produsert i Hollywood eller andre stader i verda) sin dominans i lydfilmen si historie, har ført til at den filmatiske illusjonen om røynd reduserer musikken til eit ”uhøyrbart” auditivt bakteppe, og i den augneblinken musikken går utover denne posisjonen vil ein oppleve det som eit brot på ei røynd som i utgangspunktet er ein konstruert illusjon i seg sjølv.

Diegetisk lyd, ikkje-diegetisk lyd og diegetisk musikk

Før ein kan definere diegetisk, ikkje-diegetisk lyd og diegetisk musikk, må ein etablere ei forståing av kva som ligg i omgrepet diegese. Igjen vil eg ty til Bordwell/Thompson sin definisjon: ”[**diegesis**] In a narrative film, the world of the film’s story. The diegesis includes events that are presumed to have occurred and actions and spaces not shown onscreen”. (Bordwell & Thompson 1997:appendix). Som vi ser utav denne definisjonen, inneber filmen sin diegesen også handlingar eller ”rom” som berre vert indikerte utifrå samanhengen, og ikkje eksplisitt vist innanfor biletramma i filmen. Denne visuelle fleksibiliteten i forhold til definisjon av det visuelle og narrative innhaldet i film, skaper i mange tilfelle ein ambiguitet i forhold til lydkjeldene. Gorbman har peika på at det ofte kan vere vanskeleg å fiksere lyd, dersom ein ikkje ser lydkjelda (Gorbman 1987:22). Dette fører også til at lyden kan veksle mellom ulike plasseringar, utan at det skaper brot i den narrative flyten. Gorbman nyttar ei todeling om musikk på film. Diegetisk musikk vert etablert i diegesen (ibid). Eit døme: Dersom ein radio vert skrudd på i ein scene, og vi høyrer musikk, er denne musikken i

diegesen. Diegetisk musikk går i denne samanhengen innunder diegetisk diegetisk lyd⁷, som er lydkjelder innanfor diegesen, og som kan omfatte både musikk og andre lydar ein kan kople til fiksjonsrommet. Ikkje-diegetisk lyd er ofte kopla saman med bruk av filmmusikk, ikkje-diegetisk musikk (ibid:14). All lyd som ikkje har ei ”naturleg” visuell forklaring vert rekna som ikkje-diegetisk lyd. Om ein ser eit ope hav og høyrer eit orkester spele Ravel, forventar vi ikkje å sjå eit symfoniorkester komme rekande på ei fjøl. Vi vil automatisk oppfatte dette som filmmusikk og ikkje-diegetisk lyd. Trass i at det ofte er flytande overgangar mellom dei to diegetiske nivåa, vert musikken i narrativ film alltid etablert i forhold til handlingsnivået. Som vist ovanfor, er ein av dei viktige funksjonane til musikk i klassisk forteljande film å skape flyt i handlinga. Dette fører til at filmmusikk har ei sterk forankring i utviklinga av handlingsplanet i ein film (ibid).

Musikken si rolle i filmmusikalen, bryt med filmmusikken sin ”stille” funksjon i klassisk forteljande film. I filmmusikalen er musikken ”bråkete” og tar stor plass både i og utanfor fiksjons-universet. Den viktigaste årsaka til at musikken vert så tydeleg i filmmusikalen, er at den opererer samtidig på to ulike nivå i forhold fiksjonen. Det som særpregar musikken i filmmusikalen, er at den kan vere både diegetisk og ikkje-diegetisk samtidig i ein og samme scene. I mange andre filmsjangrar vil ein ofte ha overgangar, der musikken går frå å vere ikkje-diegetisk (ein høyrer lyden av saksofon og ser eit par gå langs ei gate) til å bli ein del av diegesen (paret passerer ein gatemusikant som spelar saksofon), men i filmmusikalen fører slike overgangar oftast til ei samanblanding av dei to nivåa. ’Do-re-mi’ frå The Sound of Music kan nyttast for å eksemplifisere dette: Settinga er ein piknik i dei austeriske alpane og tilstades er Maria og dei sju von Trapp barna. Maria vil lære barna å synge, og ho tar fram gitaren for å finne ein passande låt. Introen til låten ’Do-re-mi’ består tilsynelatande berre av diegetisk lyd, med Maria som syng akkompagnert av gitaren og barna som gir ”svar” på undervisninga. Om ein høyrer godt etter, kan ein allereie her legge merke til fleire instrument enn den eine gitaren som vert vist i diegesen. Når Maria slår an neste vers med ein gitarstreng, vert resten av orkesteret introdusert samstundes som vi ser at ho framleis akkompagnerar seg sjølv. I dette verset høyrer vi eit orkester, ein gitar og Maria si stemme, men vi ser berre Maria og gitaren. Det er med andre ord ingen ting som skulle tilsi at vi burde høyre meir enn ein stemme og ein gitar, så orkesteret er tilsynelatande ikkje-diegetisk. Problemet er at Maria sin stemme vert opplevd som ein diegetisk lyd, medan orkesteret ikkje kan inngå i diegesen

⁷ Sjå t.d Bordwell/Thompson (1997:appendix).

(gitaren er det einaste instrumentet på det visuelle nivået gjennom heile scena). Synkroniteten mellom diegetisk musikk og ikkje-diegetisk musikk fører til at det auditive nivået vert plassert i fokus i og med at den same musikken er både i og utanfor fiksjonsrommet samtidig.

Korleis skal ein plassere dette dømet i forhold til diegetisk og ikkje-diegetisk nivå? I *The American Film Musical* (1987) drøftar Rick Altman musikken si plassering i fiksjonsrommet i filmmusikalen. Han tar i bruk omgrepet *audio dissolve* (1987:62), som eg har valt å oversetje med *audio-overtoneing*, for å forklare kva funksjon musikken har i forhold til det visuelle i filmmusikalen. Altman nyttar fyrst og fremst audio-overtoneing for å tydeleggjere korleis musikken skiftar mellom og er samtidig diegetisk og ikkje-diegetisk (han nyttar beteingninga *diegetic track* og *musical track* (ibid)) i musikalen. I showet opplever vi musikken som diegetisk fordi vi ser at ein eller fleire av karakterane syng. Samstundes er songen akkompagnert av instrument (som i dømet ovanfor frå *The Sound of Music*) som heilt tydeleg høyrer til det ikkje-diegetiske nivået i filmen. I tillegg skjer det ei enda ei auditiv endring; i musikkscena forsvinn all utanom-musikalske lydkjelder som ikkje får ein funksjon i musikken. Om nokon stepper i takt med rytmane i låten eller dersom eit bilhorn tutar i ”rett” tonehøgde, vil desse lydane fungere som musikalske element og dermed høyrast. På same vis vil alle andre lydar i diegesen, som ikkje får ein musikalsk funksjon, verte tatt vekk frå lydsporet. Dette styrkar inntrykket av at musikken er ein del av diegesen, på tross av at det meste av musikken vi høyrer er ikkje-diegetisk (Altman peikar på at vokalen i dei aller fleste tilfella er lagt på i etterkant, og dermed også ikkje-diegetisk, men likevel tilsynelatande diegetisk (ibid:64)). Vi ser at karakterane dansar eller rører seg til musikken og høyrer at dei syng til den. Altman innfører *diegetisk musikk*⁸ som eit tredje auditivt nivå i filmmusikalen. Han gjer dette for å vise korleis musikken i filmmusikalen viskar vekk skiljet mellom diegetisk- og ikkje-diegetisk lyd, og peikar på at dette også fører til ei forskyving mellom røynd og fantasi i denne sjangeren. Musikken bryt illusjonen av røynd fordi den bryt denne auditive grensa, og samstundes strukturerer det visuelle nivået. All lyd som ikkje passar inn med musikken forsvinn, medan diegetisk lyd med musikalsk funksjon får stor plass. Filmmusikalen kommuniserer auditivt på tross av at den fyrst og fremst vert rekna som eit visuelt medium. Lyd strukturerer biletet i større grad enn at biletet strukturerer lyden, og snur dermed opp ned på det tradisjonelle visuelle hierarkiet innanfor film. Dette fører til at ein vert nødt til å endre, eller i det minste å utvide, omgrepa ein nyttar når ein skal forstå det strukturelle grunnlaget for filmmusikalen. Dersom ein vel å legge narrativ utvikling til grunn

⁸ I fortsetjinga av oppgåva vil eg referere til Altman sin definisjon og bruk av termen ‘diegetisk musikk’.

for ei drøfting av denne sjangeren, går ein glipp av musikken sin strukturelle funksjon, og unngår å få med seg det som særpregar filmmusikalen i forhold til andre filmsjangrar. Dette særskilte forholdet mellom lyd og bilete er hovudårsaka til at eg ut frå ein musikkvitskapleg ståstad har valt å drøfte *Dancer in the Dark* som ein filmmusikal. Ved å velje ei slik vinkling fungerer ikkje musikken og showa i filmen som eit brot på lineariteten i fortelinga, men snarare ein parallell til det som foregår på det narrative nivå. Musikken i filmmusikalen utgjer ein strukturell del av eit filmatisk heile, og får dermed ein heilt anna plassering enn det filmmusikk har i den klassisk forteljande filmen. Ei filmmusikalsk ramme rundt filmen vil også føre til at alle referansane til sjangeren får større tyding for mi lesing av filmen. Difor vert det viktig å klargjere allereie på dette tidspunktet i oppgåva kva for ”spor” i filmen ei slik avgrensing vil kunne dekke over. Før eg gjer det, vil eg fortsetje med ei kort oppsummering av den posisjonen filmmusikalen har i dag og korleis ein på sett og vis her kan snakke om ei revitalisering av sjangeren. Dette kan også bidra til kaste lys over kvar *Dancer in the Dark* står som ”moderne” filmmusikal, og kva som særpregar denne filmen også sett utifrå samtida den står i.

“The Hills are Alive” - Hollywood som bakteppe

The hills are alive – with the sound of music

With songs they have sung – for a thousand years

The hills fill my heart with the sound of music – my heart wants to sing every song it hears

I *The Sound of Music* er ”den store kjærleiken” det sentrale temaet; både mellom mann og kvinne, til familien og fedrelandet, og ikkje minst til musikken. Maria (Julie Andrews) er den songglade novisa som fyller familien von Trapp (og dei Austerriske alpane...) med musikk og liv, og syng seg inn i hjarterota til den militante og strengt autoritære enkemannen og sjubornsfaren Captain Georg von Trapp (Christopher Plummer). Musikken blir nærast synonymt med ”kjærleiken til livet”, eller i det minste ”kjærleiken til filmmusikallivet”; i *The Sound of Music* gir alle seg hen til ei musikalsk røynd.

I *Dancer in the Dark* er referansen til *The Sound of Music* til stades frå fyrste scene. Selma er plukka ut til å spele Maria i det lokale amatørteateret si oppsetjing av *The Sound of Music*, og

koplinga vert dermed gjort mellom desse to kvinnelege protagonistane. Det er mange fellestrekk mellom Selma og Maria. Begge karakterane vert plasserte inn i ein samanheng som er framand og ny (Maria kjem frå enkle kår i klosteret til det overdådige godset til familien von Trapp, og Selma har emigrert frå det kommunistiske Tsjekkia til kapitalismens ”høgborg” USA), og som dei må finne sin plass i. Begge er i utgangspunktet ”framande fuglar” i fiksjonsuniverset, mens medan Selma vert verande ”den stygge andungen”, slår Maria ut sine ”svanevinger” i det plotet får si forløyising i ekteskapet med Captain Georg von Trapp. Kontrasten mellom *Dancer in the Dark* og *The Sound of Music* vert understreka gjennom kva funksjon musikken har i fiksjonsuniverset; for medan musikken fører Maria inn i det familiære fellesskapet (og ut av sølibatet og einsemda i klosteret), bidrar den til å fjerne det skjøre sikkerhetsnettet som omgir den tsjekkiske immigranten Selma i det amerikanske lokalsamfunnet. Med *The Sound of Music* som eit bakteppe for mi lesing av *Dancer in the Dark*, vil eg drøfte korleis musikken bidrar til å understreke eller etablere desse to ulike framstillingane av kvinna, og kvifor musikken for Maria vert ei velsigning medan den for Selma resulterer heilt konkret i døden. Kva for ideologiske implikasjonar fører forholdet mellom Selma og Maria med seg? Kva for musikalske verkemiddel er med på å definere Selma i *Dancer in the Dark* og korleis står musikken i forhold til filmmusikalsjangeren sin idé om fellesskap?

Revitalisering av filmmusikalen

Fra midten av 1990-talet og fram til i dag har det kome fleire filmar som har blitt definert som filmmusikalar, og ein har opplevd ei oppblomstring innanfor denne sjangeren i den vestlege filmindustrien. Filmar som *Evita* (1996), *Moulin Rouge* (2001) og *Chicago* (2002) har hatt stor publikumsoppslutning og i tillegg vorte godt mottatt av kritikarar og på filmbransjen sine egne festivalar. Filmmusikalsjangeren kan seiast å ha opplevd ein renessanse, noko som også er tydeleg dersom ein tar med alle filmane som blandar inn element frå denne sjangeren (som til dømes *Austin Powers* og *Charlie og sjokoladefabrikken*). Dersom ein ser på filmane nemnd ovanfor og andre i sjangeren frå same periode⁹ oppdager ein fort at dette langt frå er noko einsretta sjanger, noko som gir seg utslag både strukturelt og innhaldsmessig. Både *Evita* og *Chicago* representerer ei ”retning” av nye filmmusikalar som er filmatiseringar av originale

⁹ Sjå blant anna *Singing a New Tune* (John K. Muir, 2005) ”Not your fathers razzle-dazzle” (introduksjon) og kap. 3 ”From *Evita* to *Moulin Rouge*: 1996-2001”.

scenemusikalar med same namn (Lloyd Webbers *Evita* [1978] og Bob Fosse/Fred Ebbs *Chicago* [1975]¹⁰). Ei av dei største endringane som er gjort i overgangen til film er at rolleinnehaverane er henta frå lerretet og ikkje scena. Madonna si rolle som *Evita* hadde neppe holdt på West End, der skodespelarane er spesialiserte på musikalforma, men fungerer på film nettopp fordi ho er Madonna. Ein kunne valt ei kvinne som både var ein meir trena skodespelar eller som hadde ein skolert musikalstemme, men for å gi ikonet Eva Peron mest nedslagskraft innanfor filmverda, valte ein altså Madonna – den mest innflytelsesrike kvinnelege popartisten dei siste tjue åra¹¹. Det same var også tilfelle i *Chicago*; verken Richard Gere eller Catherine Zeeta-Jones er utprega danserar eller har lang merittliste innanfor musikaler, men dei har desto større ”Hollywoodtyngde”. Mange vil sjå desse filmene nettopp fordi Madonna eller Cathrine Zeeta-Jones er hovudtrekkplasteret. Samme effekt hadde også hovudrolleinnehaverane i *Moulin Rouge*. Filmen som sådan står langt fra Broadway og West End og kombinerer 1800-tals fransk dekadense med popmusikk i ein postmodernistiske lek med koder og intertekstualitet, men med Hollywood nok ein gong godt representert i Nicole Kidman og Evan McGregor. *Moulin Rouge* er den av dei seinaste åras filmmusikalar som har hatt størst suksess, kommersielt sett, noko som heng saman med både store filmnamn i rollene, og også fordi filmen gjer ein ny vri på filmmusikalsjangeren. Her vert Madonnas ’Like a Virgin’ fletta saman med tekstreferanser frå gamle filmmusikalar (som t.d opningsteksten frå *The Sound of Music*; ”the hills area live...”) medan can-can dansarane bringer inn 1800-talets Paris, og midt oppi dette postmodernistiske uttrykket går temaet ”ulykkeleg kjærleik” som ein raud tråd gjennom handlinga og gir *Moulin Rouge* eit nærast absurd preg av camp.¹²

Dei tre filmene nemnd ovanfor representerer alle ei revitalisering av ein sjanger som sidan studiosystemet si storleikstid i Hollywood på 1940- 1950-talet, ikkje har hatt nokon framtrekande posisjon innanfor vestleg filmindustri. Revitaliseringa, slik eg ser det, har fleire årsaker. For det fyrste vert elementa frå musikaltradisjonen, både som strukturelt grunnlag (forholdet show/narrasjon) og i form av intertekstuell verkemiddel (tekstdelar e.l frå tidlegare filmmusikalar satt inn i ny samanheng), på ulike måtar kopla opp mot eit moderne filmatisk språk¹³. For det andre er filmene ”i tida” ved at store namn innanfor filmindustrien fungerer som trekkplaster. Sist men ikkje minst ser ein også av besøkstala på kinoar ei aukande

¹⁰ Opplysningar henta frå *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, vol. 1 og 2 (Larkin (red.):1995).

¹¹ For omtale av Madonna sin posisjon i popmusikken, sjå bl.a Elisabeth Davidsens hovudoppgåve *En feminin triumf – Madonna og Bjørk i lys av feministisk kritikk av musikk* (Davidsen 1998:7).

¹² Sjå bl.a Muir (2005) for vidare drøfting av filmen.

¹³ klipping/kameravinkling (*Dancer in the Dark*), bruk av popmusikk og element frå musikkvideo (*Moulin Rouge*) miksing av ulike sjangere (*Austin Powers – goldmember*).

interesse hjå publikum for både ”reine” filmmusikalar og for filmar med sterke filmmusikalske element.

John K. Muir har i *Singing a New Tune* (2005) gjennomgått utviklinga av filmmusikalen frå nedgangstidene på 1970-talet, via kollapsen på midten av 1990-talet, til det han kallar ”gjenfødning av filmmusikalen” fram mot årtusenskiftet (Muir 2005:4-8). Han peikar på ein viktig årsak i utviklinga av den amerikanske filmindustrien på 1990-talet som førte til at denne sjangeren fekk nye ”levekår” utanfor dei store Hollywood mainstream filmselskapa. I denne perioden oppnådde den amerikanske *independent*filmen¹⁴ ein solid posisjon innanfor komersiell film, med filmskaparar som i større grad eksperimenterte med filmuttrykket. Dette kunne dei gjere fordi budsjetta var mindre enn hjå dei store selskapa, og fallhøgda vart difor ikkje så stor som i dei store Hollywoodproduksjonane. Ein av dei sjangerane som vart tatt opp att og utvikla vidare var filmmusikalen (ibid:9). Filmmusikalen kunne derimot ikkje ta opp tråden frå klassikarane frå 1950-60 talet utan vidare: Konseptet med karakterar som ”ut av det blå” bryt ut i song og dans, var for urealistisk og utdatert for eit moderne 1990-tals publikum og musikalforma måtte innførast gjennom ein *kontrakt* med publikum. Det Muir trekk fram her er at den kulturelle kompetansen til det ”nye” filmmusikalpublikummet spelar ei viktig rolle i videreutviklinga av denne sjangeren:

The trick in keeping the movie musical pirouetting through our cinemas for years to come thus seems to be the pinpointing of inventive and acceptable ways to seal this contract with the audience. It may be something bold and new, like *Moulin Rouge*, or ironically, it may be something so old and outmoded that it simply *feels* new to young audiences. (ibid:12)

Dogme kontra filmmusikal

I *Dancer in the Dark* inneber kontrakten med publikum eit todelt fokus, i og med at filmen trekk stilistiske og formmessige linjer både til dogmefilm og filmmusikal.

Filmmusikalsjangeren fungerer både som eit strukturelt grunnlag og som ein intertekstuell referanse, og i likheit med mange av dei nyare filmmusikalane inneheld rollelista store filmlamn (Peter Stormare, Bill Morse, Cathrine Deneuve). Det store trekkplasteret for denne

¹⁴ *Independent* eller *indie* vert nytta om uavhengig amerikansk filmindustri (dvs utanfor Hollywood). *Independent* og *indie* er også dei vanlegaste namna på norsk, og eg kjem difor ikkje til å oversetje desse betelkningarane.

filmen, er utvilsomt Bjørk, som både har komponert musikk, syng alle songane og spelar hovudrolla Selma. Dette vart ho belønna med pris for beste skodespelar i filmfestivalen i Cannes (2000), der filmen tiltrakk seg stor merksemd både frå publikum og kritikarar, og vann Palme d'Or (ibid:159). Som Muir peikar på, er også denne filmen produsert utanfor dei store Hollywood selskapa, regissert av Lars von Trier og produsert av hans filmselskap Zentropa (ibid:158).

Trass i mange fellestrekk, både i forhold til produksjon, val av skodespelarar og merksemd både frå media og publikum, representerer *Dancer in the Dark* likevel ein heilt annan type "revitalisering" enn dei andre filmane eg til no har trukke fram som døme. I tillegg til at filmen er prega av tydelege referansar til filmmusikaltradisjonen – mest konkret til *The Sound of Music* – har den samstundes ei sterk forankring i von Trier sitt dogmeprosjekt og ikkje minst det musikalske uttrykket til den islandske songaren, hovudrolleinnehavaren og komponisten Bjørk. Som eg var inne på i skildringa av mitt fyrste møte med denne filmen, er Hollywoodsk "happy-end" totalt fråverande i *Dancer in the Dark*, samstundes som Hollywood utgjer eit slags mantra: "This is a musical" syng hovudkarakteren Selma (Bjørk), medan eit grått rettslokale vert omforma til glødande dansescenar, før kvardagen hentar henne inn att.

Filmen utgjer siste del i Lars von Trier sin trilogi "Guldhjerte", og i tråd med tematikken til dei to fyrste filmane - *Breaking the Waves* og *Idiotene*¹⁵ - vert "den gode kvinna" utnytta av sine omgjevnader og endar som eit offer for fellesskapet. "Guldhjertene" i trilogien skaper på kvar sitt vis ein illusjon av røynda - slik dei ynskjer at ting skal vere - men som er uforeineleg med det livet dei lev. I *Dancer in the Dark* drøymmer Selma om at hennar harde kvardag som tsjekkisk immigrant i USA skal forvandlast til ein Hollywoodfimmusikal. Idéen USA viser seg derimot å stemme dårleg med den filmatiske røynda, noko som også kjem til uttrykk gjennom den stilistiske dualismen i filmen.

Regissør Lars von Trier er særleg kjent som ein av hovudmennene bak *dogmefilosofien*¹⁶ fra 1995, som sett opp heilt klare retningslinjer for ei filminnspeling, særleg på det filmtekniske plan. Det mest typiske kjenneteiknet er bruken av handhaldt kamera og direkte lyd frå settet, og klare avgrensingar på klipping og redigering. For at filmen skal framstå med mest mogleg

¹⁵ sjå blant anna <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/vontrier.html> for presentasjon av filmane

¹⁶ Eg vil her kun ta for meg hovudtrekka, for utfyllande opplysningar sjå <http://www.dogme95.dk>

realisme (i det minste frigjort frå ei illusjon om røynda) skal alle klipp mellom scenar vere tydelege og alle aspekt ved mise-en-scene¹⁷ vere så ”naturlege” som mogleg; skodespelarane skal berre bruke eiga sminke, og kleda ikkje skal vere laga særskilt for den spesifikke filmen. I tillegg skal det berre nyttast lyskjelder som inngår som ein del av diegesen på settet. På den eine sida fungerer dogmereglane som eit rammeverk for *Dancer in the Dark*, og samstundes vert denne ”ramma” utfordra gjennom dei tydelege stilistiske referansane til filmmusikalen, med *The Sound of Music* som hovudkjelde. Filmen veksler visuelt og filmteknisk sett mellom det stramme formspråket som omgir dogmefilmen og den estetiske maksimalismen som i særleg grad kjenneteiknar Hollywood filmmusikalen. Den stilistiske dualismen kjem også tydeleg fram på det auditive nivå; Bjørk sin musikalske stil og ikkje minst hennar vokale uttrykk understrekar motsetnadene som vert etablert på det visuelle plan. Både forholdet mellom musikk og bilete og mellom dei ulike musikalske elementa forsterkar kjensla av uforeinelege motsetnader i *Dancer in the Dark*, både stilistisk og tematisk, og gjer at brotflatene i filmen vert så markerte. Som eg var inne på innleiingvis er det mange aspekt som vanskeleggjer ei kopling mellom *Dancer in the Dark* og filmmusikalsjangeren. Fyrst og fremst fordi filmen er del av Lars von Trier sin ”Guldhjerte”-trilogi, som på inga måte kan seiast å innfri dei preferansane ein har til filmmusikaltradisjonen; her er inga ”happy ending” og ”det romantiske paret” får ikkje sitt forløysande ”the end” kyss. Tematisk har filmen meir til felles med europeisk operatradisjon – Selma følger i spora til Carmen og dei andre heltinnene med ”døden til følge” - enn med ”happy-go-lucky” Hollywoodfilm. Musikalsk representerer også *Dancer in the Dark* på mange måtar eit brot med filmmusikalen, dei tradisjonelle harpeglissandoane¹⁸ og ”sukkerfiolinane” er ikkje lenger ”einerådande”; her er det messingblås, maskinlydar og elektronika som ”rår grunnen”. Den uglamorøse visuelle stilen er også markant; silkekjolar og paletter er fjerna og det er lite i fiksjonsuniverset som gir ein assosiasjonar i retning Hollywoodglamour, her er von Trier sitt dogmeprosjekt tydeleg representert i alt frå kamerabruk til (mangel på) sminke. Kvifor, når så mange element peikar i ei anna retning enn Hollywood, har eg likevel valt å legge nettopp den amerikanske filmmusikalen som startpunkt for mi lesing og drøfting av *Dancer in the Dark*? Det umiddelbare svaret ligg i bruken av musikk og det at filmen inneheld mange av dei ”typiske” ingrediensane som utgjer showet i filmmusikalen: Karakterar som plutsleg bryt ut i song og

¹⁷ dette filmteoretiske omgrepet omfattar alle element framfor kamera, alt frå kostymer til lyssetjing. (Lothe 1996:42)

¹⁸ Nicholas Cook koplar dette verkemidlet opp mot Hollywoodfilm generelt. Nicholas Cook, *Analysing musical multimedia* (2000), s. 11

dans; gjennomkoreograferte scenar; og ikkje minst at musikken oppleves på ulike diegetiske nivå samtidig, som *diegetisk musikk*.

Som ein introduksjon til hovudmaterialet i denne oppgåva, skal eg avslutte introduksjonen med ein synopsis av *Dancer in the Dark*. Dette gjer eg fyrst og fremst for å danne ei ramme rundt nærlesingane av **Scatter Heart**¹⁹ og **No Noise**, slik at lesaren kan danne seg eit klarare bilete av den filmatiske konteksten.

Handlinga i *Dancer in the Dark* plassert til USA på 1960-talet, og i sentrum av historia står den tsjekkiske immigranten og aleinemora Selma (Björk). Ho og sonen, Gene (Vladica Kostic), leier ei husvogn i ein tettstad i staten Washington, der Selma har fått seg jobb på den lokale fabrikk som produserer sinkbaljer. Utanfor arbeidstid lagar ho i tillegg brett med hårnåler, og offisielt sender ho sparepengane til faren Oldrich Novy (Joel Grey) som framleis bur i heimlandet. I realiteten sparer ho opp pengane til ein augeoperasjon for sonen som, liksom henne sjølv, lid av ein sjukdom som gradvis vil gjere han blind. I redsel for at operasjonen ikkje kjem til å verke, og for å halde på fabrikkjobben (som krev godt syn), held ho sanninga for seg sjølv.

Bill (David Morse), som eig husvogna Selma og Gene bur i, har også sitt å stri med. Han har brukt opp heile arva si på å innfri kona Linda (Cara Seymour) sine stadige ynskjer om nye ting til heimen, og i si redsel for å verte innhenta av realitetane (at han ikkje lenger er rik, og at Linda kan hende difor vel å gå frå han) låner han pengar i banken for å kunne oppretthalde ein plettfri økonomisk fasade og samstundes forbetre den materielle standarden i huset. Når banken sett ned foten for fleire lån, vert Bill trengt opp i eit hjørne, både finansielt og emosjonelt.

Det fyrste møtet mellom Selma og Bill på tomannshand (**My Secret**) finn stad i husvogna. Her avdekker Bill løyndommen sin (at han er i ferd med å bli slått personleg konkurs) for Selma, som - nærast i sympati med huseigaren – fortel både at ho er i ferd med å bli blind og om pengane ho sparer til operasjon for Gene. Det oppstår ei fortrulegheit mellom dei to som vert forsterka av at dei også har ein felles lidenskap; *den klassiske Hollywood filmmusikalen*. I dialogen som følgjer fortel Selma om ”trikset” ho har funne for å få filmmusikalane til å vare

¹⁹ Eg kjem konsekvent til å referere til scenenamn (fet) eller nr. i drøftingane av *Dancer in the Dark* (ref. *Dancer in the Dark*, dvd).

uendeleg; ho forlet kinoen før siste nummer, slik at hennar versjonar av filmane aldri har nokon ende. Selma har skapt ein filmmusikalsk illusjon, som i utgangspunktet berre eksisterer for hennar indre auge, men som ho etter kvart også freistar å overføre på røynda som omgir henne. Når motgangen vert for stor flyktar ho inn i musikken og rytmane, der det alltid er nokon som ”tar henne imot” (there’s always someone to catch me). Denne illusjonen gjer henne sær sårbar, og idet ho lovar å halde Bill sine pengeproblem skjult byrjar nettet å snøre seg saman kring henne:

Bill: ”Mum’s the word, right?”

Selma: “Mum”?

Bill: ”We don’t tell anybody”

Selma: “Oh, yes. I won’t tell anyone”.

Dette løftet vert skjebnesvangert. Sjølv når Bill seinare stel sparepengane hennar og utgjev dei for å vere sine, vel ho å teie om sanninga. I hennar ”gullherte” finns ikkje tanken om andre sitt svik, og ho stiller seg sjølv til ansvar for det som skjer. Nettopp dette gjer at tragedien vert uunngåeleg: For å kunne redde sonen sitt syn vert Selma tvinga til å drepe Bill for å få att pengane, så lenge (på grunn av løftet til Bill) ho ikkje kan forklare ovanfor andre at dette eigentleg er hennar sparepengar. Paradoksalt nok vert det dermed den godhjerta protagonisten som står for den mest kaldblodige handlinga i *Dancer in the Dark*, idet ho drep Bill. I *Dancer in the Dark* vert Hollywoodsk happy-ending reven vekk, idet filmmusikalen si heltinne endar sine dagar i galgen.

Kapittel 1: Musikk, tekst og visuell kontekst

Musikkens kroppslegheit

“Language, [according to Benveniste], is the only semiotic system capable of *interpreting* another semiotic system.” (Barthes 1977:179). Med dette postulatet som utgangspunkt, problematiserer Barthes den posisjonen språket har som tolkingsverktøy i essayet *The Grain of the Voice* (ibid). Ved å la språket danne utgangspunktet for musikkforståinga, vil musikken bli redusert til eit sett med adjektiv: ”Music, by natural bent, is that which at once receives an adjective. The adjective is inevitable: this music is *this*, this music is *that*.” (ibid). For å komme forbi denne språklege reduksjonen av musikken, må ein freiste å endre både forholdet mellom språk og musikk, og det musikalske objektet i seg sjølv:

Rather than trying to change directly the language on music, it would be better to change the musical object itself, as it presents itself to discourse, better to alter its level of perception or intellection, to displace the fringe of contact between music and language. (ibid:180-81)

Korleis skal ein forstå det ”nye” musikalske objektet? Fyrst og fremst som ei endring av fokus: Frå subjekt til objekt og frå sjel til kropp. I kroppsleggjeringa av musikken ligg kimen til det Barthes kallar ”the grain” (ibid:182), og som han i særleg grad knyter opp til stemmen. Stemmen synleggjer kontaktflata mellom språk og musikk, og på den måten også den materielle ”kjernen” som ligg under. Barthes gjer ei omskriving av Julia Kristeva sitt omgrepsspar genotext/phenotext (til ”geno-song” og ”pheno-song”) (ibid), og nyttar dette som utgangspunkt for det han opplever som ei todeling av stemmen: ”The *geno-song* is the volume of the singing and speaking voice, the space where significations germinate ”from within language and in its very materiality”; [...]” (ibid). Den grunnleggjande ”materialiteten” i *geno-song* må komme i sentrum, og ein må freiste å unngå å fokusere på dei openbare (og overflatiske) strukturane som ligg i det han definerer som *pheno-song*: alle aspekt som har med kommunikasjon og representasjon å gjere (som tolking, stilforståing, språkstruktur osv), og i tillegg dei reint (puste)tekniske sidene ved songen - ”the myth of respiration” (ibid:183). Barthes vil løfte fram det området der ”[...] melody explores how the language works and identifies with that work. [...] the *diction* of the language.” (ibid:182-83). Melodien (musikken) er diksjonen av språket som viser seg i opninga mellom musikk og språk – opninga som avdekkjer ”the grain”:

If I perceive the "grain" in a piece of music and accord this "grain" a theoretical value (the emergence of the text in the work), I inevitably set up a new scheme of evaluation which will certainly be individual – [...] – but in no way "subjective" (it is not the psychological "subject" in me who is listening; the climactic pleasure hoped for is not going to reinforce – to express – that subject but, on the contrary, to lose it)." (ibid:188)

Det er i brotflata mellom musikk og språk, når kroppen "lyttar" og subjektet går "tapt" i *jouissance* (vellyst²⁰), at "the grain" trer fram. Barthes føreslår ei redefinering av teori og konversasjon kring musikk. Den individuelt-kropplege opplevinga som spring ut av "[...] the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs", vert utgangspunktet for ei ny ikkje-teknisk drøfting av musikkopplevinga, ein musikkteori som sett kroppen/objektet i sentrum på trass i (og på grunn av) sjela/subjektet. Barthes flytter fokus frå "omgjevnadene" rundt teksten til dens "indre liv", noko som fører til at konteksten og den kulturelle ramma får mindre tyding for opplevinga av ein musikalsk "kropp".

Richard Middleton (1990, 2000) rettar i si lesing av Barthes, kritikk mot koplinga mellom *jouissance* og fragment, og lausrivinga av teksten frå sin historiske kontekst. Den fragmenterte og historielause teksten fører særleg med seg problem i forhold til lytteprosessen. Når Barthes utelukkar dei kulturelt bestemte konvensjonane og referansane i lesinga av teksten, utelukkar han også ein viktig drivkraft bak sjølv persepsjonen; "Why do listeners find interest and pleasure in hearing the same thing over and over again, and what kind of interest and pleasure are they?" (Middleton 2000:268). Må ein ikkje ta omsyn til kulturelle kodar for å kunne oppleve og evaluere musikk, og er det i det heile tatt mogleg å oppnå *jouissance* utan at "spor" av kontekst spelar inn? Sentralt i desse spørsmåla ligg distinksjonen mellom Barthes sitt omgrepsspar *plaisir/jouissance*. For Barthes representerer *plaisir* eit uttrykk for kulturelle kodar og konformiteten i det strukturelle. Det er lysta ein opplever i det gjenkjennelege, det refererande, og som er kopla opp mot det kommunikative nivået i teksten (som "pheno-song"). *Jouissance* derimot, oppstår når desse kodane vert oppløyst i "gapet" i teksten og subjektet går tapt: Ei vellyst som er individuell (men ikkje subjektiv), samstundes som den heng saman med eit "felles" kroppsleg nivå – "the grain". Barthes si *vellyst* er eit resultat av oppløysing av både kodar og struktur, noko Middleton argumenterer mot. Han ser på "the grain" som ein del av det strukturelle heile, og med

²⁰ Eg nyttar den norske oversetjinga til Arne Kjell Haugen (*Lysten ved teksten* 1990:65). Barthes opererer med to ulike former for "lyst"; *plaisir* (lyst) og *jouissance* (vellyst), som eg vil komme nærare inn på seinare i dette avsnittet.

utgangspunkt i musikalsk *repetisjon*²¹ gjer han ei kritisk lesing av forholdet *plisir* – *jouissance* – the grain.

Musikalsk repetisjon kan ha fleire ulike funksjonar som på kvar sitt vis kan gje seg utslag i både *plisir* og *jouissance*. Middleton opererer med to hovudkategoriar av musikalsk repetisjon: Musematisk repetisjon og diskursiv repetisjon (ibid:267ff). Den musematiske repetisjonen er bygd opp av små fragment/musemer (gjerne i form av musikalske ”riff”), medan diskursiv repetisjon består av større musikalske element, som fraser og melodiske sekvensar (t.d AABA form). Ulike variantar av repetisjon vert konstituerte på ulike musikalske nivå, og framkallar difor ulike reaksjonar hjå lyttaren. Alt frå den ”enkle” glede ved gjenkjenning av eit musikalsk motiv, til den ”djuptgripande” kroppslege erfaringa av eit ”hypnotiserande” riff. Sistnemnde variant vert ofte knytta til tradisjonelle former for ”transemusikk” (t.d sjamansk runetromme i samisk tradisjon), der musikken sin viktigaste funksjon er å sette deltakarane/tilhøyrarane i transe (”tap” av subjektet), og Middleton koplar denne forma for repetisjon særleg opp mot *jouissance*. Dilemmaet, slik Middleton ser det, vert dermed korleis ein skal kunne kople repetisjon, som eit grunnlag for transe, saman med Barthes ide om at *jouissance* bryt med den koden i teksten som repetisjon utgjer (Middleton 2000:287). Medan det er brotflata mellom element i teksten som står sentralt hjå Barthes (Barthes 1977:187), flyttar Middleton fokuset over på kontaktflata både i teksten og mellom ulike tekstar. Hans prosjekt er å inkludere konteksten i Barthes si kroppsleg-individuelle erfaring og lesing av musikken. Gjennom å argumentere for at ulike formar for musikalsk repetisjon kan koplast opp mot ulike formar for opplevingar av teksten, tydeleggjer Middleton derimot at både *plisir* og *jouissance* oppstår som resultat både av struktur og fragment. Ein kan ikkje utelukke verken det eine eller det andre: det strukturelle nivået i teksten vil alltid vere tilstades i opplevinga av *jouissance*, og ein kan heller ikkje kan avskrive *plisir* i møtet med den fragmenterte teksten. *Lysten* ved teksten vil oppstå *også* i brotet, nettopp fordi dette brotet er fundert ut frå vissheita om struktur i teksten. ”Tapet” av subjekt er strukturelt bestemt, og ”the grain” må difor koplast opp mot både *plisir* og *jouissance*. For å kunne nytte Barthes sin teori om ”the grain” og ”pleasures of the body” (jfr. Middleton 2000:258), kan ein ikkje komme utanom ”lysten ved teksten” (ibid:267); ein tekst vil alltid stå i forhold til

²¹ Middleton viser til både Freud og Lacan og går bla inn på forholdet mellom repetisjon og aspekt kring liv –og dødsinstinkt hjå mennesket, for så å kople dette opp mot *plisir/jouissance* (sjå t.d Middleton 2000:288-289), noko som vil vere for omfattande å gå inn på i denne samanhengen. Her vil eg difor avgrense meg til hovudpunkta i Middleton si musikkanalytiske gjennomgang av repetisjon og korleis han drøftar omgrepet opp mot Barthes’ *plisir/jouissance*.

historisk konstruerte meningsstrukturar, og ved å avskrive desse står ein i fare for å ende opp i teoretisk ”anarkisme” (ibid). Middleton freistar dermed å kontekstualisere persepsjonen av det musikalske objektet.

Tekstens dialogisitet

For Stan Hawkins (2002) vert transformasjonen frå objekt til tekst mobilisert av møtet med andre tekstar:

The [working] premise I am proposing then is that the [pop] text becomes mobilised only through its contact with other texts: this relates both to the listening and the reading process. Only at the point of contact between texts does the first dialogic stage of understanding take place (Hawkins 2002:23)

Hawkins tar utgangspunkt i Mikhail Bakhtin sin teori om *dialogisitet*²², og definerer teksten utifrå ein ide om at alle element i persepsjonsprosessen - i det fyrste ”dialogstadiet” - vert sett på som tekstar; ein ”poptekst” ein ”lesartekst” ein ”kontekst” osv. Det er dialogen (altså den språklege kontakt mellom to eller fleire instansar) som danner grunnlaget for teksten som omgrep. Når teksten vert konstruert utifrå ein dialog mellom ulike tekstar, får dette konsekvensar for meningsdanninga. Å nytte dialogen som utgangspunkt for lesing av teksten, fører til at meininga ikkje lenger vert danna i teksten, men tvert om *mellom* tekstar. Kriteria for meningsdanninga i teksten, ligg både i konteksten og i dei intertekstuelle referansane til teksten, noko som problematiserer Barthes sin ”grain”: kan ”kroppen” fikserast til stemmen ”sjølv”, eller vert også stemmen konstruert som tekst utifrå dialogen mellom tekstar? Å stille opp Barthes sin fragmenterte tekst (som avdekkar ”the grain”) mot *dialogen* i forlenginga av Bakhtin, kan bidra til å sette fokus på særleg eitt område i forståinga av tekstomgrepet; brytingane mellom dei ”indre mekanismane” i teksten og den kontekstuelle ramma kring teksten. Dialogen konstituerer og konstruerer teksten, medan den Bartheske ”monologen” avdekkar brotflater og spenningspunkt: når teksten ”snakkar med seg sjølv” vert struktur/brot avdekka, medan referansar og intertekstar vert tydeleggjort i ”samtalet” mellom tekst og kontekst.

[...] the dialogistic nature of intertextual readings, [...], is helpful for extending the comprehension of the play of difference between the musical text and its other surrounding texts, such as the personality, the social context, the imagined addressees. In this context, I am referring to the open-ended possibilities and matrix of analytical operations that contributes to the text (ibid:27f).

²² Eg nyttar her Hans H. Skei si oversetjing av omgrepet (*Moderne Litteraturteori. En innføring* 1991/2001:112)

Hawkins metode kombinerer *dialogisitet* og intertekstualitet med ei analytisk tilnærming til teksten ut i frå ei veksling mellom *stilistiske* og *tekniske* kodar²³ (ibid:10). *Stilistiske* kodar utgjer ”omgjevnadene” til musikken, som framføring, sjanger og musikalsk stil eller trend. Dei *tekniske* kodane vender seg derimot ”innover” mot musikalske parameter: til dømes tonehøgde, melodi, rytme, akkordprogresjon, tekstur og produksjon (ibid.). Hawkins nyttar Allan Moore sitt omgrep ”sound-box” (ibid.) som utgangspunkt for å drøfte korleis ulike musikalske kodar (stilistiske og tekniske) verkar inn på kvarandre lesing av teksten: ”Occupying a critical sphere of assimilation, the sound-box forms the prime site for music analytic excavation, a space where codes interconnect to give rise to musical effects and gestures” (ibid.). Sound-box, eller lydrommet, avdekkjer den musikalske og klanglege ”djupna” i ein låt - forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn (Moore 2001:121) – og korleis dei musikalske elementa (tekniske og stilistiske) er organiserte i forhold til kvarandre. ”Lydrommet” vert strukturert og organisert produksjonsteknisk, men hjå Moore (ibid) er bruken av termen fyrst og fremst knytt opp til sjølv lytteprosessen. Korleis vert lyttinga påverka når musikalske element har ulike spatial plassering i ein låt? Kva skjer med lytteprosessen når lydrommet etablert i musikken vert kopla opp mot visuelle uttrykk? I neste avsnitt vil eg gjennom ei lesing av **Scatter Heart** (scene 19 i *Dancer in the Dark*) kombinere ein analyse av utvalde tekniske musikalske kodar i låta med eit vidare perspektiv på ”omgjevnadene” (Hawkins’ stilistiske kodar) rundt den musikalske teksten og kva for innverknad ei audiovisuell lesing har på den meiningsdannande prosessen som oppstår i møtet mellom tekst og lesar.

²³ Mi oversetjing (*stylistic* and *technical* codes).

“I just did what I had to do” – Scatter Heart som musikalsk tekst

Det umiddelbare auditive inntrykket av introen i **Scatter Heart**, bring fram ord som intimt, fortetta og trøstande. Det lyse registeret og det diatonisk melodiske preget i celestaen gir assosiasjonar til ”speledose-musikk”, som vert understreka av songteksten når vokalen kjem inn i takt 7:

*Black night is falling
The sun is gone to bed
The innocent are sleeping
As you should – sleepyhead
Sleepyhead – sleepyhead*

Loopet av platestifta dannar utgangspunktet for grunnpulsen i låta (sjå fig.1²⁴). Dette rytmiske motivet, saman med vokalfraseringa i melodien som ligg bakpå beatet, gir et rubato preg i introen, og etablerer saman med songteksten ei kopling til voggesong. Lydrommet er fortetta, med få element som alle er plasserte i forgrunn – mellomgrunn, og kombinasjonen mellom platestift, celesta og vokal gir eit akustisk – analogt preg til denne delen. I takt 18 vert eit nytt rytmisk motiv innført (fig. 2). Dette er ein komprimert variant av loopen i opninga, noko som skaper kontinuitet mellom intro og vers 1. Klangleg sett oppleves denne overgangen som eit brot; den sampla lyden som utgjør det nye rytmiske motivet, saman med klangflateakkordane i synth, gir eit elektronisk – digitalt uttrykk. I t.16 – 17 opnar lydrommet seg opp bakover, og skaper større djup i musikken, før det vert ”tetta til” att når groovet i første vers (fig.2) sett inn. Det tette lydrommet vert understreka av musikken skiftar frå det diatoniske og lyriske i celesta og vokal, til ein resitativisk vokal og eit groovebasert og rytmisk komp. Klangane vert ”metalliske” og syntetiske (synth, samples) og akkordane tettare. Lydrommet vert komprimert og klangrommet redusert i og med at det musikalske underlaget skiftar frå akustisk – analoge lydar (celesta og platestift) til elektronisk produserte lydar. Bruk av sampling, loops og synth fører til ein fastare puls og eit digitalt auditivt rom. Det groovebaserte underlaget held fram ut i refrenget, men vert her kopla opp mot ein lyrisk og guttesopranstemme i eit lyst register. Musikken vert strekt ut både klangleg og melodisk – registerskifte i melodien og overgang til ein melodisk bassfigur (fig.3), som gir kjensle av eit større lydrom enn i verset. Den melodiske linja i refrenget har ei flytande rytmisk fraserings, og forskyv rytmekjensla i forhold

²⁴ Alle noteeksempla i denne oppgåva er samla bakerst i vedlegget.

til den faste pulsen i bassfiguren. Denne pulsforskyvinga, kombinert med songteksten i refrenget, viderefører noko av stemninga frå introen. Når Gene syng ”You just did what you had to do”, vert det også her etablert ein ambivalens i forhold til det naturalistiske uttrykket i versa, som illustrert i 2. vers:

*I killed your man
You have to hurry up, I've called the police
They're just down the road
They've come for me. Why should I run?
They'll take your money. Run for your boy
Silly Selma – you're the one to blame*

Dei musikalske elementa i **Scatter Heart** vekslar mellom eit melodisk-lyrisk og eit groovebasert-resitativisk uttrykk, og denne musikalske dualisme vert gjenspeila i songteksten. Innleiingsvis peika eg på at introen i låta skaper ein allegori til voggesong, og at både musikk og tekst ga assosiasjonar til ord som ”intimt, fortetta og trøstande”. Dette heng saman med det komprimerte lydrommet, kombinasjon av instrumentering og vokal og teksten. I tillegg til eit diatonisk og lyrisk preg, har melodien (i introen) i vokal ein diskursiv repetitiv todelt form (fig. 4), ei todeling som ein også finn igjen i songteksten (presentasjon av natt og konkretisering av ”dei uskuldige” sovande). Dei musikalske og litterære elementa vert presenterte innanfor eit lite lydrom, der loopen av platestifta fungerer som ein viktig markør. Platespelaren (med sine hakk og tilleggstøy) gir eit nært, nostalgisk og intimt uttrykk; ei kjensle av å gå attende i tid, til ”den analoge barndommen”. Loopen av platestifta etablerer ein laus rytmisk puls, gjennom musematisk repetisjon. Middleton plasserer repetisjon, drøfta tidlegare i kapittelet, som eit av dei viktigaste kjenneteikna på populærmusikk, men peikar også på at dette syntaktiske trekket har gitt grobunn for det meste av kritikken mot den populære musikken:

Common-sense criticism of the prevalence of repetition in popular music usually derive from a specific analytical error: a particular conventionalized proportion of repetition to non-repetition is naturalized; most popular music is then said to transgress this norm. But there is no universal norm or convention here. *All* music contains repetition – but in differing amounts and of an enormous variety of types. (Middleton 1990, 2000:268)

Kritikken mot populærmusikk går i korte trekk ut på at repetitive populærmusikkformar er eit uttrykk for ein standardisering av musikken innanfor populær- og massekulturen. Denne kritikken har koplingar til massekulturteori og ei sterk forankring i Adornos kulturkritikk (ibid:268). Middleton drøftar korleis repetisjon i popmusikk unndrar seg denne type generalisering, illustrert gjennom bruken av musematisk og diskursiv repetisjon. Dei store variasjonane av repetisjon innanfor popmusikk og musikk generelt, problematiserer ideen om ein universal norm for ”forholdstalet” mellom repetitive og ikkje - repetitive element i musikalske uttrykk (ibid). I **Scatter Heart** er repetisjon representert både musematisk og diskursivt innanfor dei teknisk musikalske kodane, og på fleire ulike nivå. Dei musematiske rytmiske motiva i versdelane byggjer vidare på loopgroovet i introen, og fungerer dermed både som ei vidareføring og ei utvikling av det rytmiske plan. Variasjon av musikalske element finn ein i tillegg både i det melodiske og formmessige i låta. Det melodiske materialet i introen vert ikkje repetert seinare i låta. Både platestifta og celestaen forsvinn som lydkjelder etter denne delen, men det rytmiske forholdet mellom vokal og instrumentalt underlag og den lyrisk-diskursivt repeterande melodilinja, etablerer ei kopling mellom intro og refreng. Vokalfraseringa ”drar” i motsatt retning av det rytmiske grunnlaget, og fører i begge tilfella til ein ambivalent puls. Melodien i desse to delane beveger seg opp på eit anna tonalt plan enn hovudtonearten G aeolisk: i introen vert E aeolisk etablert som tonalt senter, medan refrenget sirklar rundt dominanten, men med låg ledetone (D aeolisk), og den melodiske utviklinga står i kontrast til den resitativiske musematiske melodien i både vers 1-2, bru 1 og til dels i bru 2.

Kontrasten mellom diskursiv og musematisk musikalsk repetisjon, har også innverknad på tolking av songteksten i låta. For det fyrste vert motsetnaden mellom det poetiske og prosaiske framheva: avstanden frå den innleiande lyriske ”voggesongen” til 2. vers - med eksplisitt referanse til det føregåande mordet i handlinga - vert understreka av melodien sin resitativiske form. Det riffbaserte groovet får ein parallell i rytmisering av vokalen. Frasene er korte rytmiske ”setningar” som vekslar – i call-and-response form - mellom dei ulike karakterane. Vers 1 og 2 fungerer såleis som ei oppsummering av den føregåande handlinga, samstundes som dei kommenterer det som ”skjer” i scena (t.d i bru 1: Fyrst høyrst lyden av politisirener, og deretter syng Bill ”Come on, hurry”).

For det andre vert det etablert musikalsk forbindelse mellom intro og refreng i låten, noko som gjev ei indirekte kopling mellom tekstdelane. Som illustrert ovanfor, vert desse to delane kopla saman gjennom ein diskursivt repetert melodilinja, og ved at basslinja i refrenget

plukkar opp den melodisk strukturen frå celestaen i introen. Vidareføringa av musikalske element fører til ei implisitt kopling mellom ”voggesongen” og Genes melodi: Syng Selma denne voggesongen til Gene? Er teksten ”You just did what you had to do” meint som Genes trøstande ord til mora Selma, eller har den ein generell kommenterande funksjon i forhold til filmens tematiske nivå? Eg vil føreløpig la desse spørsmåla henge, og ta for meg det tredje, og siste punktet i denne samanhengen, med utgangspunkt i musikkens veksling mellom fast og rubato puls. Både introen, vers 1-2 og det repeterte refrenget, har ei temporal strukturering med utgangspunkt i ein felles grunnpuls. Pulsen vekslar mellom fast (vers) og laus(intro, refreng), men i begge tilfella høyrer ein inndeling i $\frac{3}{4}$ og 1’eren i kvar takt er enkelt identifiserbar. Bru 1 og 2 i **Scatter Heart** fører tilsynelatande til ei oppløysing av den rytmiske pulsen ved at bass/sampling groovet forsvinn frå musikkens ”overflate” og dei harmonisk/melodiske elementa kjem i forgrunnen i lydrommet. Under denne rubato overflata kan ein likevel ane ”rester av puls”. Både ved at melodien har eit jamnt tempo, og gjennom det rytmiske sitatet av groove 1 i slutten av fyrste brudel. Dei rytmiske haldepunkta vert imidlertid ferre, og det kjennest som om musikken beveger seg over på eit anna ”nivå”. Dette skjer også i songteksten, som tar opp det poetiske språket frå introen, men løftar innhaldet ut av mor-barn konnotasjonen:

*The time it takes a tear to fall
 A heart to miss a beat
 A snake to shed its skin
 A rose to grow a thorn
 Is all the time that's needed
 To forgive me
 I am so sorry*

Fyrste del av verset repeterer ulike bilete henta frå menneskeleg erfaring av verda: av tåra som fell, hjartet som hoppar over eit slag, slangen som skiftar ham og torna som veks på rosa. Desse bileta har ulik plassering i tid og rom, men representerer på kvart sitt vis ein del av naturens livssyklus. Siste del av verset rammar inn tidsomgrepet i desse generelle betraktningane. Teksten samanliknar tida i ”naturens gang” med tida det tar å tilgjje handlinga som, trass i den grufulle utgangen, var uungåeleg:

I just did what I had to do

Det kan her verke som om Selmas tragedie er bestemt på førehand: “I am so sorry” vert følgt av “I just did what I had to do”, og Selma framstår som ein angrande syndar og eit offer for skjebnen. Musikken frå bru 2 glir over i det avsluttande refrenget, og understrekar den tematiske koplinga mellom bru 2 og siste refreng.

Konstruksjon av lydrommet i **Scatter Heart** verkar også inn på presentasjon av songteksten. Tidlegare i lesinga gjekk eg inn på korleis musikken skiftar mellom ulike auditive ”rom”, frå det ”tette” og ”intime” lydrommet i introen til ei kjensle av eit ope rom i refrenget. Å gje ein eksakt definisjon av den spatiale utstrekninga av lydrommet er ei umogleg oppgåve, men via auditive indikatorar kan ein i skilje mellom ”store” og ”små” rom i låta. Sett under eitt ber **Scatter Heart** preg av eit komprimert elektronisk – digitalt produsert lydrom, men gjennom variasjonar av melodiske, rytmiske og harmoniske element får ein likevel ei kjensle av at lydrommet endrar seg i takt med dei musikalske endringane. I tillegg endrar fleire av dei musikalske elementa plass innanfor lydrommet, noko som bidrar til å flytte fokus og får konsekvensar for tolkinga av teksten gjennom lytteprosessen. Som eg var inne på ovanfor, vert lydrommet i dei to første refrenga opna opp i forhold til det komprimerte musikalske landskapet i vers (rytmisk) og bru (harmonisk). Den repeterte teksten, ”You just did what you had to do”, får ei kommenterande funksjon: den klare gutesopranen står ”utanfor” det musikalske ”handlingsplanet”, som ein allegori til koret i ein gresk tragedie. Det rytmiske groovet er plassert langt framme i mixen og vokalen lenger bak enn i dei føregåande delane. Saman med det klanglege vokale uttrykket - non-vibrato ”gutekorklang”²⁵ – gir dette eit distansert uttrykk. I dei to fyrste refrenga er også lyden av ”klyper med papir mot sykkeleikene”²⁶ markert i lydrommet. Den er plassert på samme ”stad” som vokalen, som også visuelt sett er kopla saman: Kamera filmar Gene som sykklar og syng og klippar inn nærbilete av papiret som treff mot sykkeleikene.

Fram til no har gjennomgangen av **Scatter Heart** utelukkande dreid seg om forholdet mellom dei musikalske tekniske kodane i låta. Fokuset har vore bruken av repetisjon og konstruksjon av lydrommet, og kva for innverknad det har på lesing av songteksten og den vidare tolkinga av teksten. I fortsetjinga vil eg vende blikket utover musikken og drøfte korleis den

²⁵ Eg tenker her på engelske guttekortradisjonar og på norske guttekor som til dømes Sølvguttene. Vokaluttrykket i *Dancer in the Dark* vil verte nærare drøfta i kapittel 3 og 4.

²⁶ Eg tenkjer her på papirbitar festa med klesklyper på sykkeleiker, som lagar ein distinkt perkussiv lyd når ein sykklar.

audiovisuelle koplinga verkar inn på meiningsdanninga i møtet med teksten. Kva har det å seie for lesinga at enkelte lydar frå diegesen (platestifta og sykkeleikene t.d) får plass i det produserte lydrommet?

"The time it takes..." – ein audiovisuell diskurs

I scena **Scatter Heart** kolliderer Selma sin filmmusikalske draum med tragedien. Loopet av platestifta på LPspelaren gir ei umiddelbar kjensle av "hakk i plata"; tida stoppar opp og markerer det store skiftet i filmen. Selma har drepe Bill i den føregåande scena og den draumeaktige visuelle utforminga av **Scatter Heart** fungerer som eit point-of-no-return for protagonisten. Vi ser at Selma "vekker" avlidne Bill etter ho har sunge siste ordet i introverset ("Sleepyhead"), og at dei vandrar danseaktig gjennom Bill og Lindas hus (i 2 etasje, åstad for mordet) inn i første vers.

Kontrasten til den *auditive* lesinga av introen i førre avsnitt, er påtageleg her. Innanfor den visuelle konteksten vert dei musikalske assosiasjonane til "speledosemusikk" og "voggesong" sett i eit forvrengt og makabert lys. Gjennom den visuelle koplinga oppstår det ein audiovisuell kontrast frå fyrste stund i denne scena, som viser seg fyrst på eit seinare tidspunkt i musikken. Før eg går vidare med den audiovisuelle lesinga av **Scatter Heart**, vil trekke nokre linjer til Nicholas Cooks analytiske teori om "musical multimedia". Der tar han blant anna for seg konstruksjon både av motsetnader og kontinuitet i ein audiovisuell tekst, og viser korleis dette påverkar meiningsdanninga i møtet med teksten. I forlenginga av den toeretiske drøftinga og lesinga av **Scatter Heart**, vil eg fortsetje med ei vidare drøfting av korleis denne scena står i forhold til ein kulturell kontekst.

I si bok *Analysing Musical Multimedia*(2000), tar Cook opp utfordringane rundt analyse av musikk i samanheng med andre media, og då særleg film. Anten det er musikken i reklamefilm, spelefilm eller musikkvideo som er objektet for analysen, er det heile tida eit spørsmål om kva rolle dei ulike media spelar i det samla uttrykket som utgjer multimedia. Cook sin definisjon av multimedia omfattar alt frå dei enklaste visene til samansette former som opera og musikal. Så lenge ein kan lokalisere to eller fleire sjølvstendige media innanfor ein tekst, kvalifiserer dette til å nytte omgrepet. Det er fleire årsaker til at Cook nyttar ein så vid definisjon av multimedia, men fyrst og fremst ynskjer han å opne opp for ei utvida lesing

av meningsdanninga i teksten. Ut i frå ein filmkritisk ståstad, har musikken ofte i analyser og tekstlesingar fått ei underlegen rolle, og vorte sett på som eit forsterkande²⁷ (Cook 2000:112) element i forhold til den ”meininga”²⁸ som allereie finst på det visuelle nivået, anten i form av parallell eller som kontrapunkt (ibid:107). Slike analytiske tilnærmingar freistar å vise korleis det auditive nivået fell saman med og innordnar seg det visuelle, og at både musikk og bilete i neste instans vert strukturert ut i frå den overliggjande narrativiteten. Dette har ein klar samanheng med den leiande posisjonen som den klassisk forteljande (Hollywood) filmen har hatt og framleis har innanfor filmindustrien, og som nettopp er fundert på ei strukturerande lineær dramaturgisk og narrativ utvikling av fiksjonsuniverset²⁹. Gjennom eitt enkelt, språkleg grep, frigjer Cook seg frå denne analytiske ”siste instans” – tilnærminga. Når han analyserer til dømes ein film som multimedia, signaliserer han også eit tydeleg skifte av fokus. Musikken i filmen vert ikkje lenger underlagt det visuelle hierarkiet som *filmmusikk*, men opererer som eit sjølvstendig strukturerande element innanfor multimedia. Teksten er ikkje lenger eit homogent, avslutta heile, men er sett saman av uavhengige media som til saman konstruerer eit felles estetisk uttrykk. Ein konsekvens av dette er at meningsdanninga ikkje lenger er fiksert i eitt enkelt element i teksten, men derimot må lesast ut i frå eit konstant spel mellom del og heile.

Grunnlaget for Cooks analyse av den meningsdannande prosessen i ein tekst, ligg i Lakoff og Johnsons teori om metaforen, og deira term *overføring av attributtar*³⁰ (ibid:70). Det er to måtar metaforar kan overførast frå eitt medium til eitt anna (frå Lakoff/ Johnsons semantiske ståstad; frå ein setning til ein annan). Dersom metaforane kan koplast direkte saman, kallar ein overføringa *konsekvent*³¹. Ein indirekte kopling vil derimot gje ei overføring som er *samanhengande*³² (ibid). Metoden Cook trekk ut av denne teorien tar utgangspunkt i *identifikasjons - treet*³³ (ibid:100). Denne modellen er delt inn i to ulike ”testar”, *similaritetstesten* og *differensialitetstesten*³⁴ (ibid:98). Desse to nyttar han hovudsakleg for å avdekke likskap og skilnader i den enkelte teksten, for vidare å kunne plassere teksten

²⁷ Eng. *amplification*, alle oversetjingar av omgrep i dette avsnittet er eigne, dei engelske orda vil verte ført opp som fotnoter etter kvart.

²⁸ Eg vil komme attende til diskusjonen om mening eksisterer i verket, eller vert *tilført* verket på eit seinare tidspunkt i oppgåva

²⁹ For ein meir inngåande forklaring, sjå Bordwell/Thompson *Film Art* (1997:108-110)

³⁰ Transfer of attributes

³¹ Consistent

³² Coherent

³³ Identification tree

³⁴ The similarity test/the difference test

innanfor ei av dei tre hovudgruppene av multimediasekvens; tilpassing, komplementering og strid³⁵ (Ibid:99).

Ut frå den fyrste av desse gruppene, tilpassing, drøftar Cook kor vidt ulike media i teksten gjennom eit innbyrdes slektskap kan danne ei overføring av ulike attributtar. Når metaforen vert distribuert mellom ulike element, kan dette bidra til å gje teksten eit nytt eller endra innhald. Tilpassing kan anten vere konsekvent eller samanhengande. Implisitt her ligg ei lesing av teksten som ein hierarkisk struktur, samstundes som innføringa av metaforen opnar opp for ei oppløysing av ideen om det autonome verket gjennom eit vekslende fokus på dei ulike elementa i teksten. I andre enden plasserer Cook strid, som kjem til syne gjennom differensialitetstesten. Finst det element i teksten som står i eit direkte motsetnadsforhold til kvarandre? Har dette innverknad på korleis vi les teksten? Korleis verkar denne striden inn på teksten sin grunnleggjande struktur? Ein slik innfallsvinkel stiller seg langt frå ideen om det homogene og avslutta verket: "One might develop the analogy by saying that each medium strives to deconstruct the other, and so create space for itself"(ibid:103). Musikken sin fragmenterande funksjon gjer at den ikkje lenger innordnar seg det visuelle, men tvert imot står i eit stridande forhold til det vi ser, og er dermed med på å utvide vår lesing av teksten, i og med at vi må ta stilling til aspekt som peikar utover "verket" i seg sjølv, som kontekst og intertekstualitet. Ved å leggje strid til grunn som ei av drivkreftene i konstruksjonen av teksten opnar ein opp for ei tolking som kjem nærare det Cook definerer som den grunnleggjande dualismen i "[multimedia] as predicated on a distinctive combination of similarity and difference; so it is logical that the three models should be related through what I call the similarity test and the difference test [...]"(ibid:98). Ein må dermed ta omsyn til både struktur, hierarki og fragmentering av teksten, for å kunne gå inn på ei drøfting av omgrepet multimedia.

Betraktningane innleiingsvis i avsnittet rundt det visuelle nivået i **Scatter Heart**, illustrerte korleis kontrasten mellom det milde musikalske uttrykket i introen og den vidare musikalske utviklinga i låta, kom eksplisitt til syne allereie frå (før) starten av scena. Voggesongen dyssar inga barn i søvn, men "vekker" den døde, og den trøstande stemninga i musikken vert satt opp mot eit marerittaktig visuelt uttrykk. Musikken står også i stor kontrast til den føregåande mordscena (scene 18), den mest dramatiske og uttrykksmetta scena i filmen. Overgangen til

³⁵ Conformance, complementation og contest

Scatter Heart – med lyden av platestifta – skaper eit ”ekspressivt vakum”: All energien frå tidlegare vert løyst opp i den gjentakande rytmisk pulsen i platestifta, og gir ei sirkulær, repeterande kjensle av tid. Utforminga av det komprimerte og digitaliserte lydrommet utover i scena held på denne tidsmessige stillstanden, særleg gjennom dei musematiske rytmiske figurane. Trass i at låta har det ein kan kalle ei diskursivt repeteret form (intro ABC ABC B1, sjå fig. 1), vanleg innanfor popmusikk, får ein ikkje kjensle av at musikken har noko bestemt retning. Dette fører til at også den visuelle ”handlinga” vert opplevd som flytande og stillestående, noko som bryt i forhold til ein logisk narrativ utvikling. Handlinga er på sitt mest dramatiske på dette punktet i filmen – visuelt sett skildrar **Scatter Heart** Selmas flukt frå åstaden – men vert opplevd som det mest rolege. Låta går i ¾ dels takt og vekslinga mellom rytmisk puls og flytande harmonisk underlag strid mot drivet som vert indikert på det visuelle plan. Det ambivalente audiovisuelle tempoet vert forsterka gjennom konnotasjonane i forhold til to ulike tidsperiodar. Auditivt peikar **Scatter Heart** i retning av ein digital kulturell kontekst, gjennom bruk av samples, riffbasert groove og såkalla *breakbeats*:

A “breakbeat” is a rhythmic pattern sampled from a third-party source (generally an existing recording), which is used by those doing the sampling in a new musical context, either as the basis of a new rhythmic track, or as a “fill” pattern in the last bar of a four- or eight-bar unit. (Kennett, 2003:197 fotnote)

Kennetts definisjon³⁶ illustrerer korleis samples av eksisterande musikalsk materiale får nye rytmiske funksjonar innanfor andre musikalske tekstar, ein teknikk mykje nytta innanfor ulike former for ”club styles”³⁷ frå 1990-talet av. Bruken av ”rytmiske impulsar” i *Dancer in the Dark* fungerer på eit liknande sett. Med ”rytmisk impuls” tenkjer eg her på dei diegetiske lydane på filmens handlingsplan som danner overgang til musikalnummera i, som til dømes platestifta i **Scatter Heart**. Desse lydane vert omforma til rytmiske figurar i musikken og etablerer grunnpulsen i kvar enkelt låt³⁸. Reint produksjonsteknisk vert lydane sampla til ein loop (som med platestifta) og samtlige lydar tilfører dermed eit digitalt (produksjonsteknisk) element til låtane. Musikken utover den i **Scatter Heart**, høyrer derimot ikkje digitalisert ut, men framstår som ei audiovisuell kopling mellom musikalske og diegetiske (mekaniske eller menneskelege) lydkjelder. Digitaliseringa av det musikalske uttrykket i **Scatter Heart** står i

³⁶ *Breakbeats* er også betegnninga på ein eigen elektronisk dance-sjanger, men i vert i denne samanhengen nytta i tydinga musikalsk verkemiddel (sjå <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Breakbeat>, for meir om ulike former for *breakbeats*)

³⁷ Termen er henta frå Stan Hawkins’ artikkel *Joy in repetition* (2001).

³⁸ I forlenginga av oppgåva kjem eg til å bruke Altmans term *diegetisk musikk* om omforming av diegetiske lydar til musikalske element og koplinga til det ikkje-diegetiske musikalske nivået.

eit stridane forhold til dei mekaniske og menneskeleg skapte ”rytmiske impulsane” i dei andre musikalnummera i *Dancer in the Dark*, og den stilistiske koplinga til 1990-tals clubbasert dance-musikk indikerer ei heilt anna plassering i tid og rom enn tidsperioden indikert i resten av filmen. I **Scatter Heart** vert det konstruert eit brot i opplevinga av ulike auditiv og visuell kopling til ein bestemt tidsperiode. Visuelle markørar som platespelaren og politibilen understrekar den tidsspesifikke 1960-tals settinga, som platestiftloopen innleiingsvis i låta også gir analoge assosiasjonar til, men utifrå den tydelege digitale produksjonen av lydrommet vert låta opplevd som ei uttrykk for ei heilt anna tid. Kenneth har vist korleis lytteprosessen vert forma utifrå tidsmessig avstand mellom produksjonen av ein låt og når lyttinga finn stad, gjennom termen *time-specific listening* (ibid:208), og kva effekt avstanden i tid har på lytteopplevinga. Ved at kjennskapen til ulike koder vert endra (tekniske og stilistiske) endrast også tolkinga av teksten. I **Scatter Heart** vert ein konfrontert med to tidsspesifikke sett med kodar i den same teksten. Dei auditive kodane indikerer nærleik til ”den lyttande tida” (element frå elektronisk popmusikk, moderne produksjonsteknikkar og den lett gjenkjennbare stemma til Bjørk), medan på det visuelle plan vert det etablert tidsmessig avstand (den etablerte 1960 – tals settinga i *Dancer in the Dark*). **Scatter Heart** bryt med filmens fiksjonsrom, trass i at diegesen frå scena før er uendra, og den tidsmessige audiovisuelle motsetnaden bryt ned illusjonen om filmatisk røynd. Ut av dei stridande elementa vert det konstruert ein tredje audiovisuell diskurs, ein filmatisk draum.

Kapittel 2: Hollywood filmmusikal: sjangerteori og kulturelt fellesskap

Utgangspunktet for dette kapittelet er Rick Altman sin studie av den amerikanske filmmusikalen i *The American Film Musical* (1987). Altmans sjangerteori³⁹ omfattar eit breitt spekter ved filmmusikalen, og i denne samanhengen har eg valt å avgrense meg til 3 hovudpunkt: Filmmusikalens struktur, stil og kontekst. Utifrå ei drøfting av forholdet mellom show og narrasjon, filmmusikalens paradigmatiske struktur og ulike overtoningsteknikkar, vil siste del av kapittelet ha fokus på sjangerens konstruksjon av fellesskap i forhold til den kulturelle konteksten. Avslutningsvis i kapittelet vil eg også drøfte korleis ideen om kulturelt fellesskap vert problematisert gjennom ei drøfting av filmmusikalpublikummet.

Kva utgjer filmmusikalens struktur? Innanfor klassisk filmteori har filmmusikalen i dei aller fleste tilfella vorte plassert innunder *klassisk forteljande film*, og dermed innanfor dei strukturelle rammene som narrativ film opererer med. Dette har utløyst det som tidlegare vart referert til som det ”narrative problemet” ved denne sjangeren; spørsmålet om kva rolle *showet* har. Det problematiske aspektet ligg hovudsakleg i at showet bryt med den narrative flyten gjennom musikalsk stasis (Altman:102). I filmmusikalen er det *showet*, og ikkje berre den logisk strukturerte narrativiteten som skaper filmforteljinga, trass i at det ”bryt” ut av handlinga og tilsynelatande punkterer den narrative logikken. Showet utgjer eit openbart kjenneteikn ved denne sjangeren, og det vert difor vanskeleg å avfeie dette nivået i diegesen som eit ”narrativt problem”. Det følgjande avsnittet drøftar dei strukturelle utfordringane rundt forholdet mellom show og narrasjon i filmmusikalen, og tar utgangspunkt i Rick Altman sin sjangerteoretiske term *the dual-focus narrative*.

The Dual-Focus Narrative – den paradigmatiske strukturen

Dikotomien mellom show og narrasjon i filmmusikalen representerer eit brot med klassisk Hollywoodfilm, og bringer samstundes opp fleire sjangerteoretiske spørsmål. Kva plassering har showet i forhold til resten av filmdiegesen? Korleis verkar showets musikalske uttrykk strukturelt forhold til narrasjonen? Gjennom ein semantisk/syntaktisk teoretisk tilnærming

³⁹ For vidare lesing om Altmans teoretiske plattform, sjå introduksjonskapittelet hjå Altman (1987:1-15)

(ibid:96) til filmmusikalsjangeren ser Altman forbi det einsidige fokuset på kausalitet og kronologisk progresjon innanfor klassisk filmteori, og framhevar filmmusikalens paradigmatiske struktur:

[...] the American film musical has a dual focus, built around parallel stars of opposite sex and radically different values. This dual-focus structure requires the viewer to be sensitive not so much to chronology and progression – for the outcome of the male/female match is entirely conventional and thus predictable – but to simultaneity and comparison. (Altman:19)

Forholdet mellom show og narrasjon i filmmusikalen krev at ein flyttar fokus frå kronologi over på simultanitet. Det er gjennom samanstilling og samanlikning av ulike element at denne sjangeren oppnår kontinuitet og flyt, og ikkje som i klassisk forteljande film der dei enkelte hendingane/scenene avløyser kvarandre i form av ein kausal årsak – verknad kjede. Altman plasserar filmmusikalen innanfor ein paradigmatiske struktur: *the dual focus narrative*. Den paradigmatiske strukturen⁴⁰ vert eksplisitt kopla opp til filmmusikalens *to* hovudkarakterar, og viser korleis desse to (mann/kvinne) fyrst vert presenterte som eit motsetnadpar i fiksjonen, for så å ende opp som *ei romantisk par* mot slutten av filmen. Altman definerer filmmusikalen som ein narrativ sjanger, men utviklinga av plotet kjem som følgje av ein dualistisk narrativ logikk: Forteljinga i filmmusikalen oppnår framdrift og kontinuitet fyrst og fremst gjennom parallellisme, ikkje tradisjonell linearitet fokusert rundt den eine protagonisten. Den paradigmatiske strukturen utgjer eit overliggjande strukturelt nivå, men er også verksam i utforminga av både handling og i etableringa av ulike fiksjonsrom. Hovudkarakterane (det potensielle paret) vert samanstillt i narrasjonen gjennom ulike paradigmatiske grep: Til dømes konstruksjon av parvise segment, parallellføring av scenar og samanstilling av paret gjennom kamerabruk og kameravinkel (Altman 1987:28-32). Dette fører til ei implisitt kopling mellom det potensielle paret på tross av motsetnadene som er etablert på overflatehandlinga:

The sequence of scenes is determined not out of plot necessity, but in response to a more fundamental need: the spectator must sense the eventual lovers as a couple even when they are not together, even before they have met. (ibid:28)

Den paradigmatiske strukturen skapar forventningar til gjennomføringa av pardanningsprosjektet mellom mann og kvinne, og får si forløyising gjennom showets etablering av det

⁴⁰ Eg nyttar den norske oversetjinga hjå Tone K. Kolbjørnsen (Kolbjørnsen 1998:47)

Jane Feuer kallar ”den nøytrale møteplassen” (Feuer:71). Feuer (*The Hollywood Musical*, 1993) peikar vidare på at den tilsynelatande dualismen i filmmusikalen er ein illusjon, idet denne sjangeren heile tida søker å smelte saman dei motstridande elementa i diegesen: “Any initial opposition between show and narrative, primary and secondary, dream and reality, is always collapsed by the musical’s own narrative logic.” (Feuer:71) Sjangerens narrative logikk ligg i foreininga av den grunnleggjande dualismen som opererer på fleire ulike nivå i filmmusikalen og viser seg gjennom sjangerstilistiske særtrekk:

The synthesis achieved through the union of the romantic couple always involves a reconciliation of values associated on one hand with rational cognitive thought or even Puritanism (the reality principle) and on the other hand, the world of the imagination, the world of freedom, impulse, spontaneity, values which underlie the pleasure principle and entertainment. (Feuer:ibid)

Pardanningsprosjektet resulterer ikkje berre i foreininga av motsatte kjønn, men gjennom etableringa av det romantiske paret vert også dei kontrasterande verdiane kvar part representerer, smelta saman til eitt felles verdigrunnlag: ”Every marriage at the close of every musical also represents a merger of values.” (ibid:71). Medan Feuer vel å vri Altman sitt fokus på den paradigmatisk strukturen over på korleis filmmusikalens hovudprosjekt ligg i samansmeltinga av ulike element i fiksjonen⁴¹, legg ho og Altman same påstand til grunn for å forklare filmmusikalens struktur: ”No couple, no musical”.

Tone K. Kolbjørnsen repliserer i sin doktoravhandling *Dansing i Hollywood – punktnedslag i film-musikalens historie* (1998) med ”No show, no musical” (1998:48):

På den ene siden kan en altså si at vekslingen mellom fortelling og show er film-musikalens dominant eller mest fremtredende trekk. På den andre siden er show-numrene det primære i teksten, for publikum og i produksjonsprosessen. (Kolbjørnsen 1998:49)

Kolbjørnsen problematiserer Altmans definisjon av filmmusikalen som ein narrativ sjanger, og peikar på at det eksplisitte fokuset på song og dans i filmmusikalen dermed vert forbigått (ibid:48): ”*Utfoldelsen* av dansen og sangen kan aldri reduseres til narrativitet, selv om showets *inntreden* gjerne er søkt motivert av en hendelse på fortellingens nivå.” (ibid:49) For Kolbjørnsen er showet den grunnleggjande bestanddelen i filmmusikalen, noko som også

⁴¹ Seinare i kapittelet vil eg komme inn på kva innverknad dette har på forholdet mellom film og filmpublikum.

dannar utgangspunkt for hennar kritikk av Altman sitt fokus på det romantiske paret som strukturerande element i sjangeren.

For det fyrste argumenterer ho for at showet utgjer filmmusikalens ”primære investering og underholdningsverdi”. Ho opprettheld opposisjonen mellom narrasjon og show, men argumenterer samstundes for at filmmusikalen snur det tradisjonelle narrative hierarkiet i film og etablerer showet som primært og narrasjon som sekundært i diegesen. Samstundes som filmmusikalens dominant⁴² er vekslinga mellom forteljing og show (ibid:49), argumenter Kolbjørnsen for at filmmusikalen ikkje er ein narrativ sjanger, men unndrar seg det narrative gjennom fokuset på showet både i produksjonsprosessen og gjennom tekstens formidling til publikum (ibid:48-49). Det er opplevinga ein får av showet og det at showet vert framheva gjennom produksjonen, som gjer at ein ikkje utan vidare kan kalle filmmusikalen ein narrativ sjanger.

For det andre peikar Kolbjørnsens på korleis produksjonsprosessen er fokusert rundt showet, og illustrerer dette med såkalla ”catalogue pictures” (ibid:116). Denne termen vert i hovudsak nytta om filmmusikalar frå Hollywoods ”storheitstid”⁴³ der det musikalske materialet vart bestemt forut for plotet, ut i frå allereie eksisterande ”musikalsk katalog”. Ho illustrerer dette med filmmusikalen *An American in Paris* (1951), som inneheld musikk komponert av George Gershwin lenge før filmen vart produsert (han døydde i 1937)⁴⁴, og drøftar utifrå ei lesing av shownummera i filmen korleis bruken av ”musikalsk katalog” gjer at showet dominerer i det formmessige uttrykket, noko som fører til ”en svak fortelling” (ibid:116):

An American in Paris’ susjett inneholder en rekke potensielt dramatiske konfliktlinjer, men disse benyttes i minimal grad. Her er to trekantforhold: Jerry-Lise-Henri på den ene siden og Jerry-Lise-Milo [Milo, min korreksjon] på den andre. Det kommer imidlertid aldri til noen konfrontasjon mellom noen parter og filmen gir aldri innside-informasjon om forholdene. (ibid:117f)

Dilemmaet vert at samstundes som ho foreslår ein definisjon av filmmusikalen utanfor ei narrativ ramme, understrekar ho gjennom si lesing av *An American in Paris* nettopp mangelen

⁴² Med ”dominant” refererer Kolbjørnsen til Roman Jakobsens litterære omgrep, som han nyttar i sin teori om ”den poetiske funksjonen” (sjå kap. 2, Kolbjørnsen). Eg vil i denne samanhengen berre referere til Kolbjørnsen sin bruk av omgrepet.

⁴³ Kolbjørnsen definerer ikkje ”storhetstid” som nokon bestemt tidsperiode (ibid:49), men vanlegvis refererer dette ordet til studiosystemet i Hollywood frå ca. 1930-1950 (sjå bl.a Feuer, Altman)

⁴⁴ Musikken i denne filmen er prega av stor stilistisk variasjon; alt frå swinglåten ”I Got Rhythm” frå *Girl Crazy* (1930) til det klassisk orienterte orkesterverket *An American in Paris* (1928). Det vil være for omfattande å gå inn på ein diskusjon om det musikalske materialet i denne samanhengen.

på narrativ utvikling, både dramatisk og i forhold til framstilling av karakterane. Paradokset vert dermed at forsøket på å ”frigjere” showet frå dei narrative rammene, gjennom eit fokus på den estetiske opplevinga av filmmusikalen, hamnar i den same ”fella” som tradisjonelle filmteoretiske tilnærmingar til sjangeren: Showet vert eit ”narrativt” problem. Heller ikkje argumentet om bruk av musikalske katalogar kan nyttast for å forklare forholdet mellom show og narrasjon på eit strukturelt nivå. Langt frå alle filmmusikalske plot er bestemt utifrå det musikalske materiale. I *The Sound of Music* vert alle song- og dansenummera etablert i den same diegesen som narrasjonen, og showet fungerer som ein integrert del av handlinga. Her er showet tona ned, og heller ikkje erstatta av andre eksplisitte brot med den narrative diegesen (som t.d draumeseqvensen i *An American in Paris*). Samstundes er det den musikalske innverknaden på handlinga og effekten av musiseringa som står i fokus og fører plotet mot sin konklusjon.

Det tredje punktet i Kolbjørnsen sin kritikk, er vektlegginga av det romantiske – heteroseksuelle - paret sin strukturelle funksjon hjå Altman. Det er særleg kjønnsstereotypien hjå Altman ho rettar sin kritikk mot. Gjennom å peike på dei homoerotiske implikasjonane som særleg dansen fører med seg, problematiserer ho filmmusikalens gestaltning av tradisjonelle maskuline og feminine parameter opp mot den dansande mannen som objekt. Kolbjørnsen nyttar Gene Kelly sin framtoning i *An American in Paris* for å illustrere sitt poeng, og peikar på at viriliteten som Jerry (Kelly) viser i samkvem med kameratar, nabokoner og borna i gata, er mykje meir til stades enn saman med Lise (sin romantiske motpart). Fokuset på kameratskap⁴⁵ i dansen tolkar Kolbjørnsen som ei manglande seksuell interesse i kvinner generelt. Dette kombinert med det feminine aspektet, som heile tida ligg til grunn i dansen som soloform (139-140), gjer at det vert naudsynt for Jerry å inngå eit forhold med ei kvinne for å halde på sin maskulinitet: ”Heltens gifteevne eller –ferdighet toner ned det homoerotiske som filmen gjerne ellers fremhever” (ibid.:137). Kolbjørnsen fokuserer på dansens funksjon, og argumenterer for at filmmusikalen ikkje fører til identifikasjon med forteljinga og karakterane, men at den oppfordrar oss til ”kinetisk identifikasjon” (ibid:185). Dette vil i så fall utelukke identifikasjon gjennom song, fargebruk, musikalsk stil og ei mengde andre stilistiske verkemiddel som ein må anta spelar ei like viktig rolle i den meiningsdannande prosessen som skjer i møtet mellom filmmusikal og publikum. Når ho kritiserer Altman i at han ”[...] skyver film-musikalens vektlegging av dans og sang helt i

⁴⁵ Kolbjørnsen kallar *An American in Paris* for ein “kompis-musikal” (ibid:135).

bakgrunnen” (ibid:48), vert det nærliggjande å rette ein liknande kritikk mot Kolbjørnsen, for å skyve songen og dei andre stilistiske verkemidla vekk frå fokus. Gjennom ”kinetisk identifikasjon” peikar ho likevel på at Altmans semantisk/syntaktiske teori gir lite rom for betraktningar rundt den estetiske opplevinga. Hans strukturelle tilnærming er til dels prega av ei generalisering av sjangeren, som har samband med det overliggjande sjangerteoretisk prosjekt:

[...]the relationships of a particular film to the genre as a whole asks us to privilege, within that text, those elements that *do* reveal alternation and parallelism between members of the couple. In other words, to construe a film as a musical is to show heightened sensitivity to certain aspects of the text, aspects which will be more or less present in each individual text. (Altman:108)

Altmans fokus på foreininga av mann og kvinne gjennom filmmusikalens paradigmatiske struktur, fører til at filmmusikalens estetikk, dens poetiske funksjon, i liten grad vert gjenstand for diskusjon. Kolbjørnsens utgangspunkt er nettopp å løfte fram den estetiske opplevinga av filmmusikalen, men hennar kinetiske tilnærming avgrensar seg til ein diskusjon rundt eitt av filmmusikalens mange stilistiske verkemiddel, dansen. Altmans har, gjennom sitt fokus på den paradigmatiske strukturen, etablert ein sjangerteori som opererer på fleire ulike nivå innad i teksten, mellom ulike tekstar og mellom sjangertekstar og den kulturelle og historiske konteksten. Gjennom dette todelte teoretiske overblikket – sjangerteoretisk og historisk – avdekkar han strukturelle og stilistiske fellestrekk på tvers av sjangeren, og dette filmmusikalske ”korpuset” (Altman:15) kan bidra til å setje lys på spesifikke element ved filmmusikalens estetikk. I fortsetjinga vil eg vende blikket mot korleis ulike stilistiske overtoningsteknikkar samtidig opphever og opprettheld sjangerens dualisme og understrekar showet si strukturerande rolle i etableringa av det romantiske paret.

Ikoniske, visuelle og auditive overtoningsteknikkar

”The real and the imaginary, life and art, walking life and dream life are not the fabric of the musical’s style, but they are the warp and the woof out of which they are woven”. (ibid:62)

Termen ”overtoning” hentar Altman frå filmteorien, der han vert nytta til å forklare korleis ulike visuelle, auditive og ikoniske filmtekniske grep skaper kontinuitet og flyt gjennom overlapping av ulike element i filmdiegesen (t.d visuell overtoning: Eit bilde vert lagt oppå eit

anna og indikerer dermed ein samanheng og overgang mellom to nivå i diegesen) trass i store sprang i handlinga narrativt, geografisk eller i tid og rom⁴⁶ I filmmusikalen vert omgrepet nytta i utvida forstand;

[...] the notion of "dissolve" is here used to suggest a technique which preserves conceptual distinctions while establishing perceptual continuity [when] two antithetical entities are made to overlap by the creation of a third term which shares certain qualities of both [...]. (ibid:82)

Med filmmusikalens "antitetiske element" meiner Altman her fyrst og fremst opposisjon mellom mann og kvinne, men peikar også på ein annan overgripande dikotomi i sjangeren. Tidlegare har eg vore inne på korleis det potensielle paret representerer kvart sitt sett med verdiar, og korleis motsentadene vert nøytralisert og smeltar saman til eitt gjennom pardanningsprosjektet. Dikotomien mellom ei ideell og ei reell filmatisk "røynd" ligg implisitt i sjangerens paradigmatiske struktur, representert gjennom ulike motsetnadspar (mann/kvinne osv) i filmmusikalens narrasjon. Dei ulike overtoningsteknikkane sørgjer for kontinuitet ved å samanstille det ideelle og det reelle, samstundes som dei opprettheld den konseptuelle dualismen i sjangeren. *Karakter-overtoning* etablerer ikonisk fellestrekk mellom det romantiske paret, gjennom å avdekke diamentrale forbindelseslinjer mellom karakterane. [...] *the surface personality of each member of the couple corresponds to the repressed personality of the other* (ibid:81). Den eines karaktertrekk kan dermed balanserast opp mot den andre, samstundes som begge partar held på sine særskilte karaktertrekk. Denne samansmeltinga går dermed verken på bekostning av gestalting av kjønn eller grunnverdiar hjå han/henne, men koplår saman ulike personlege lag som korresponderar mellom dei to karakterane. Gjennom *video-overtoning*⁴⁷ vert det etablert ein samanheng mellom (to) ulike stader, tidsperioder/epoker eller ulike nivå av røynd i fiksjonen (ibid:74), utan noko kausal narrativ forklaring. Det er dikotomien mellom det ideelle og det reelle som viser seg gjennom filmmusikalens dualistiske visuelle stil og ulike visuelle grep vert nytta for å skape ei kjensle av kontinuitet, der den narrative lineariteten kjem til kort:

Normal notions of causality are replaced by a free – floating network of memories, desires, and fears, each dissolving into the next by a principle which is psychic rather than physical. The musical's characteristic style approximates this dream world, constantly calling us out of diegetic reality to the past, a performance, a dream sequence. (ibid:76)

⁴⁶ Sjø bl.a Bordwell & Thompson (1997:appendix).

⁴⁷ Altman nyttar ordet "video" i staden for "visuell" for å markere ein utvida bruk av omgrepet i forhold til filmteorien, som eg var inne på ovanfor.

Lausrivinga frå ”normale oppfatningar av kausalitet” fører til at ein i filmmusikalen kan gjere store sprang mellom ulike fiksjonsrom, som overskrider ein kvar form for realisme, utan at dette får konsekvensar. For å vise til eit av Altman sine dømer: “Thus in *The Sound of Music*, the Trapp family can escape over the mountain from Nazi Salzburg to neutral Switzerland *in spite of the fact that Switzerland is hundreds of miles away* [...]” (ibid:77) Det har lite å seie for filmmusikalens “narrative logikk” at Salzburg ligg mot grensa til Tyskland (og ikkje Sveits): Det avgjerande er at familien von Trapp, og Captain Georg von Trapp og Maria, vert foreina ved utgangen av filmen.

Utifrå overtoningsteknikkane Altman drøftar, oppstår også det han refererer til i sitatet ovenfor som ”ein tredje term” (ibid:82), og som heng saman med filmmusikalen sin narrative dualisme. Den ”tredje termen” oppstår utifrå overtoninga mellom antitesene i filmmusikalen, som eit tredje nivå i filmen. Ikonisk framstår dette nivået ofte i form av ei ynskjetenking som mann/kvinne delar (”make believe”, ibid:82), medan det på det visuelle planet vert etablert det Feuer refererer til som ”nøytrale møteplassar” (Feuer:72). Ein stad der skilnadene i narrasjonen vert utviska og forsoning etablert. Gjennom *auditiv-overtoning* vert det etablert eit tredje auditivt nivå, som peikar mot sjangerens konstruksjon av showet som ”den filmmusikalske draumen”:

Diegetic music is that space where two worlds meet – a realm of unrelenting reality where slamming doors always make the sound of doors slamming (*action produces sound*), and a never-never-land in which doors only slam if they can be made so in time to the music (*music produces action*). (Altman 1987:65)

Diegetisk musikk synleggjer samanhengen mellom draum og ulike representasjonar av filmatisk røynd: “[...] diegetic music provides a bridge, for it obeys the laws both of *natural causality* (moving the mouth produces sounds) and of *rhythmic causality* (music produces rhythmical movement).” (ibid:65). Musikken er forankra i fiksjonsrommet til syngande og dansande karakterar, og samstundes det elementet som styrer det rytmske førløpet shownummera. I introduksjonen av oppgåva vart det, med utgangspunkt i låta ”Do-re-mi” frå *The Sound of Music*, illustrert korleis diegetiske musikk gjennom simultan plassering både på i og utanfor diegesen (diegetisk- og ikkje-diegetisk lyd), har ein strukturerande funksjon. Gjennom rytmifisering av diegesen, oppstår det ut av diegetisk musikk det Altman kallar *supra-diegetic music* (ibid:71), der det visuelle nivået vert underlagt det auditive, noko som

særleg viser seg i strukturering av ord og rørsle. Frå å vere prosaiske vert orda poetiske og rørslene går frå å vere ”naturlege” til å verte rytmisk organiserte etter musikkens puls:

Far more than diegetic music, it is the tendency to transform diegetic music into supra-diegetic music – with a consequent reversal of the traditional image/sound hierarchy – that distinguishes the musical as a genre from its documentary cousins. (ibid)

Musikken strukturerer utforminga (og tilstedeværelsen eller ekskluderinga) av alle element i showets diegese, noko som fører til at det tradisjonelle hierarkiet mellom lyd og bilete vert reversert når showet når sitt klimaks/høgdepunkt. Gjennom diegetisk musikk og supra-diegetisk musikk skaper audio-overtoneinga dermed både ein perseptuell kontinuitet mellom konseptuelle distinkte fenomen, samstundes som teknikken introduserer seksjonane i filmen der lyd vert privilegert over bilete. (ibid:110)

Sjangervariasjonar over eit paradigmatisk tema

Med sine historiske koplingar attande til sceniske musikkformar som vaudeville, music hall og minstrel shows⁴⁸, viderefører filmmusikalsjangeren ikkje berre vekslinga mellom narrasjon og show, men også ein illusjon om ”levande” underhaldning:

One dominant impulse in musical films appears to be congenital: the desire to capture on celluloid the quality of live entertainment. Yet also from infancy, the dream of immediacy came up against the reality of technological truth: film is not a “live” medium.” (1993:2)

Filmmusikalens paradoks, er at utgangspunktet for sjangerens eksistens (det teknologiske) gjer grunnlaget for uttrykket (”the live act”) umuleg. For å oppretthalde illusjonen om filmen som eit ”levande” medium, vert det gjennom showet konstruert ulike relasjonar mellom filmen og publikum:

The musical’s internal stylistic dichotomy (world/stage, real/ideal) thus corresponds exactly to the audience/image opposition implicit in the camera viewing situation: the production number on stage compensates for the world’s drabness in the same way that the screen image permits the audience momentarily to forget its real situation. (1987:61)

Identifikasjonen mellom filmmusikalen og publikum oppstår fyrst og fremst som eit resultat av måten showet kommuniserer på. Feuer samanliknar showet med den litterære 1. persons

⁴⁸ Sjå bl.a Altman, kap. 6

forteljinga, noko som impliserer ein "direkte" henvender seg filmens publikum (1993:23). Showet "snakkar" til oss gjennom konstruksjon av scene og sal i filmdiegesen, ved at showet vert "framført" for eit internt publikum. Feuer opererer med to variantar av internt publikum; "the theatrical audience" (ibid:26), publikum ved ei offentleg førestelling (t.d avslutningskonserten" i *The Sound of Music*) og "the narrative audience" (ibid:31): publikum konstruert utifrå eit "spontant" show som oppstår gjennom narrasjonen (t.d "I got rhythm" frå *An American in Paris*). Ved hjelp av ulike tekniske grep (som t.d kameravinkling og klipping) oppstår det ein identifikasjon mellom det interne publikummet og det eksterne filmpublikummet, som igjen fører til identifikasjonsprosessen mellom filmen og filmpublikummet. Gjennom "direct adress" (ibid:35), det at karakterane ser rett inn i kamera og syng/snakkar "til" oss, vert illusjonen av "levande" underhaldning ytterlegare forsterka, sjølv om det bryt med konvensjonelle reglar om filmatisk flyt. På same vis opererer konstruksjonen av scena: På den eine sida vert det etablert distanse i forhold til filmens narrasjon, ein slags Brechtiansk verfremdungseffekt (ibid:35), samstundes som filmpublikummet overtar plassen i "salen" og showet peikar utover den diegetiske ramma for filmen: "The Hollywood musical offers itself as the spectator's dream, the spectator's show." (Feuer:71)

I fortsetjinga vil eg nytte Altman si inndeling av filmmusikalen i tre undersjangrar, *show-musikalen*, *eventyr-musikalen* og *folk-musikalen* (Altman 1987, kap.6-8), for å illustrere korleis identifikasjons-prosessen mellom filmen og filmpublikummet gir seg forskjellige utslag stilistisk. I denne gjennomgangen vil eg også drøfte dei stilistiske variasjonane som oppstår gjennom konstruksjon av "draumen" i dei ulike undersjangrane:

"The show musical involves the spectator in the creation of a work of art; the fairy tale musical creates a utopian world like that of the spectator's dreams; the folk musical projects the audience into a mythicized version of a cultural past" (1987:272).

I show-musikalen vert forholdet mellom scene og sal etablert eksplisitt gjennom plassering av handlinga i og rundt oppsetjinga av "showet", oftast lokalisert på Broadway, og song- og dansenummera fungerer som ei hovuddrivkraft for narrasjonen (t.d oppsetjinga av "Pretty Girl" i *42nd Street* [1933]), der målet med show-musikalen er nettopp "to put on a show". Show-musikalens semantiske nivå vert etablert i forlenginga av dei ulike sceniske musikktradisjonane nemnd ovanfor, med utviklinga av Broadway-musikalen både som ein

forløpar og parallell, men er også den av undersjangerane som i ligg nærast opp til filmmediets syntaks. Feuer har drøfta korleis show-musikalen freistar å viske ut skilja mellom scene og sal gjennom ein illusjon av "liveshow", og at showet etablerer ei "direkte" linje mellom film, filmpublikum og ideen om "verda som scene":

"In backstage musicals the spectacle of a global community of singing and dancing folk gets mirrored within the films proper. The world of the stage is a community too, the films seem to say. The cooperative effort that goes into putting on a show is extended to include the film's audience."
(Feuer:17)

Eventyr-musikalen skaper ei utopisk verd som vert ein allegori til publikums eigne draumar, og byggjer opp scena, der show-musikalen freistar å rive ned denne. Scena vert konstruert i ein "scenelaus" diegese, og løftar dermed showet opp på eit eit metanivå i forhold til narrasjonen; staden der "dreams come true". I denne undersjangerer fungerer den konstruerte scena også som eit middel for identifikasjon mellom film og filmpublikum, men motsett veg. Medan show-musikalen diegetiske dikotomi er mellom "on stage" og "backstage" (ref), etablerer eventyr-musikalen eit skilje mellom det kvardagslege og kjente (det amerikanske) og det imaginære. Denne undersjangeren hentar inspirasjon frå den wienske 1800-tals operetten (Strauss, Lehar osv) og ein engelsk varianten av tradisjonen, Gilbert & Sullivans musikalske komediar, som hadde stor innverknad på den amerikanske musikkteaterscena mot slutten av 1800-talet:

Gilbert and Sullivans characters constantly challenge our "willing suspension of disbelief", transferring the source of our pleasure from mindless immersion in a dream world to self-conscious recognition of the fictitious, factitious nature of conventional theatrical fabrications. (1987:134)

Publikums oppnår i Gilbert & Sullivans stykker tífredsstilling gjennom lek med konvensjonane som ligg til grunn for sjølve fiksjonen. På same vis fungerer synleggjeringa "draumen" i eventyr-musikalen som ein kontrakt mellom publikum og filmuniverset. Draumen etablerer knytepunkt mellom narrasjonens ibuande dikotomi (det reelle og imaginære) og mellom filmen og konteksten. Det imaginære i eventyr-musikalen får mange ulike utformingar; alt frå utopiske kongedøme (tidleg variant som vidarefører europeisk operettetrad), via bestemte settings ("the Atlantic Cruise"; Gilbert & Sullivan) til eksotiske stader som vert vanleg i dei seinare produksjonane. *An American in Paris* er ein representant for den siste varianten. I denne filmen vert Europa etablert som det eksotiske element, i kraft

av å vere både ein geografisk og kulturell motpol til Amerika (USA). Gjennom showet (draumen) oppstår det eit knytopunkt i filmmusikalen som fører til den endelege resolusjonen i den paradigmatiske strukturen: Amerikaneren Jerry får pariserinna Lise, og europeisk kunsttradisjon (representert bl.a ved Lises klassiske ballettstil) smeltar saman med amerikansk populærkultur (representert bl.a ved Jerrys stepping). Den geografisk dikotomi mellom Amerika (USA) og Europa, vert dermed løyst opp gjennom foreininga av mann og kvinne.

Medan show-musikalen skaper “kunst” og eventyr-musikalen utgjir seg som “draum”, vert fellesskapet understreka i folk-musikalen gjennom ”minnet”. Den felles kulturelle (amerikanske) fortida dannar ein raud tråd, både tematisk og estetisk, i denne undersjangeren, og førestellinga om det mytologiske USA (“amerikana”) vert kopla opp mot det historiske USA. Dette viser seg ikkje minst på det teknisk-visuelle nivået, der kombinasjonen av location/studio setting peikar på vekslinga mellom realisme og mytologi. Det er dermed ikkje sagt at location-shots berre representerer eit ”realistisk” nivå i folkmusikalen. Kamera dokumenterer ikkje, det animerer (ibid:280) og bidrar til ei ”mytologisk fargelegging” av omgjevnadene. Uttrykket er stilisert, samstundes som det vert skapt ein ”folkeleg” illusjon: I folk-musikalen framstår alle som amatørar og det ”spontane” og ”naturlege” showet vert ein indikator på etablering av fellesskapet som utgjir grunnpilaren i denne undersjangeren. (ref Feuer)

Filmmusikalsk fellesskap

I folk-musikalen sitt fellesskapsprosjekt ligg ein viktig nøkkel til å forstå korleis sjangeren i sin heilskap dekker over gapet mellom produksjon og konsum ved å innføre “the community” som eit idealt konsept. (Feuer:3) Filmmusikalen maskerer det kommersielle grunnlaget for sjangeren ved å framstå som ”folkeleg” kunst. Illusjonen om at ”alle deltar”, både aktørane i filmen og filmpublikummet, i showets synergiske prosess, understrekar filmens agenda i forhold til konteksten: Filmmusikalen kompenserar for den teknologiske framandgjeringa i forhold til publikum, representert gjennom produksjon – konsum, ved å konstruere ”folkelege” relasjonar i filmene som bytter ut økonomiske verdiar og andre relasjonar til masseprodusert kunst. (ibid:3) Feuer drøftar korleis denne maskeringsprosessen vert gjennomført på filmmusikalens strukturelle og stilistiske nivå, gjennom ”folk art creation – mass art cancellation” (ibid). For det fyrste freistar filmmusikalen å framstå som ”spontan”,

noko som særleg kjem til syne i show-musikalens bruk av *bricolage* (ibid:4). Feuer hentar termen frå Lévi-Strauss antropologiske teori om kognitive prosessar i før-industrielle samfunn (ibid), og illustrerer korleis filmmusikalen også nyttar seg av ”tilfeldige objekt” i diegesen for å utvikle showet. Denne teknikken freistar dermed å maskere det gjennomarrangerte settet, gjennom ei tilsynelatande spontan utfolding av showet: ”The more it appears as *bricolage*, the more it cancels out its creation through engineering” (ibid:6).

For det andre innebær utforminga av showet ei maskering av koreografi og øvingar. Utviklinga av ”folkelege” dansestilar (t.d ”gruppedansar” i folk-musikalen [ibid:11]) og ikkje-koreografisk stil (t.d *bricolage*-nummeret, representert både hjå Astaire og i særleg grad Kelly), byggjer opp under konstruksjon av felleskap og det ”folkelege” innad i musikalen og gir ein illusjon av relasjon mellom konsumenten og produsenten. At showet ofte framstår som ””improvisation” in a rehearsal atmosphere” (ibid:12) strekar under ”nærleiken” til publikum: “An illusion of spontaneity ultimately serves to cancel out the place musicals occupy in the history of entertainment as mass art becomes folk art” (ibid:13).

Forholdet mellom amatør og profesjonell utgjer Feuers tredje punkt i filmmusikalens etablering av fellesskap med filmpublikummet. Vektlegging av gleda ved å vere ein amatør (*amator*/elskar/lover) (ibid:13), gjennom kansellering av stjernestatus og fokus på det folkelege ved filmmusikalens karak-terar, nedtonar dei økonomiske sidene ved produksjonane. Det profesjonelle preget ved filmmusikalen vert søkt eliminert, og dei utbytande og utnyttande aspekta ved Hollywood vert undertona ved at filmpublikummet identifiserer seg med stjernene (ibid:14):

”Stardom came in with the emergence of popular and mass entertainment out of communal folk art. And the profit motive represents the economic side of such celebrity. Amateur entertainers, on the other hand, can’t exploit us because they *are* us.” (ibid)

Feuers siste punkt “*the creation of communities both offstage and backstage*” (ibid:3), koplar saman det romantiske paret med oppretting av fellesskap både i filmen og mellom filmen og filmpublikummet. Dette fjerde punktet i filmmusikalens fellesskapsprosjekt viser seg særleg i folk-musikalen, der etableringa av ei felles kulturell fortid er ei viktig drivkraft for utforminga av denne undersjangeren: “The folk musical reeks with nostalgia for America’s mythical communal past even as the musical itself exemplifies the new, alienated mass art.” (ibid:16) Feuer trekker fram to songformat - ”the singalong” og ”the passed-along song” (ibid) - som i

særleg grad bidrar til konstruksjonen av ei “felles mytologisk fortid”. Den tradisjonelle ”singalong” forma utfaldar seg i fellesskapet og skaper tilknytning mellom underhaldning og (lokal-) samfunn (ibid). ”The passed-along song” kan vandre frå karater til karakter (som ’The Sound of Music’ vandrar frå Maria via borna til kapteinen i *The Sound of Music*) eller gjennom kinematiske teknikkar få eit ”eige liv” og spres over tid, stad og landegrenser. Det eksplisitt filmtekniske ved denne siste varianten fører derimot ikkje til ei framandgjerding av publikummet, men paradoksalt nok utgjør dette teknologiske grepet den mest effektfulle maskeringsteknikken: ”Entertainment products are communally produced yet diffused through mass media. Mass distribution becomes a blessing rather than a curse” (ibid:17). Gjennom teknikken spres songen og gjennom songen oppstår det eit globalt fellesskap.

Hollywoods sjølvrefleksjon

Once we have understood the dual-focus approach we easily grasp the importance of the many set pieces or production numbers which some see as cluttering the musical’s program and interrupting its plot. The plot, we now recognize, has little importance to begin with; the opposition developed in the seemingly gratuitous song-and-dance number, however, are instrumental in establishing the structure and meaning of the film. Only when we identify the film’s constitutive dualities can we discover the film’s function. (Altman:27)

Kva er filmmusikalens funksjon? I forlenginga av sitatet ovanfor, trekker Altman ei linje til filmmusikalen som eit “cultural problem-solving device” (ibid). Dualismen i filmmusikalen viser ikkje berre til indre sjangermekanismar som struktur og stil, men peikar også utover mot ein kulturell kontekst. Som ein av dei ”uramerikanske” filmsjangerane, har filmmusikalen spela ei viktig rolle i den amerikanske kulturen generelt. Feuer skriv innleiingsvis i si bok at filmmusikalen er ”Hollywood writ large” (Feuer:ix), eit utsegn som peikar på korleis sjangeren fungerer som eit bilete på Hollywood sin posisjon i det amerikanske samfunnet, og at filmmusikalens sjølvrefleksjon heng saman med at Hollywood er den største underhaldningsinstitusjonen, i USA og på verdsbasis..

Kompromisset som fører til foreininga av det romantiske paret i diegesen får, som både Altman og Feuer har drøfta, også konsekvensar utover filmmusikalens indre paradigmatiske struktur. Gjennom denne dualismen oppstår også ein identifikasjon mellom film og publikum

utifrå ein samanstilling med etableringa av scene og sal. Vidare fører samansmeltinga av motpolane på ulike plan i fiksjonen til at fokuset vert sett på fellesskapet. I show-musikalen oppstår fellesskap gjennom produksjonen av showet, i eventyr-musikalen møtest karakterane i den same draumen, og i folk-musikalen vert samhaldet skapt i (minnet om) opprettinga av eit (lokalt) samfunn. I alle desse prosessane er filmpublikummet involvert, fyrst og fremst ved at sjangeren vert framstilt som ”folkeleg kunst”. Gjennom showet vert filmmusikalens illusjon avdekka og samstundes konstruert som ein kontrakt mellom filmen og filmpublikummet. Dette kan la seg gjere fyrst og fremst fordi denne sjangeren handlar om seg sjølv; ”There’s no Buisness Like Showbuisness” syng Astaire og co. i avslutningsnummeret av *The Band Wagon*. Hollywoodfilmmusikalens gjennomgåande prosjekt peiker attende på forholdet mellom arbeid og underhaldning, noko som viser seg eksplisitt i det romantiske paret: ”Time and again, to solve the couple’s problems becomes synonymous with, and thus a figure for, a solution of the plot’s other enterprises.” (Altman:109) At showbuisness også inneber hard innsats, og økonomisk gevinst, og dermed ikkje kan undervurderast i forhold til anna arbeid viser til Altmans ”andre føretak”. I dei andre undersjangerane framtrer ofte dikotomien arbeid/underhaldning ikkje fullt så eksplisitt. Foreininga mellom mann og kvinne i eventyr-musikalen, inneber kompromisset mellom det kontrollerte og det ukontrollerte, som i *The Sound of Music*;

[...] a sedate older man is lured out of his shell by an energetic young woman, while she, out of a desire to appeal to him, takes on new responsibilities along with the sobriety the older generation. As an outward sign of this new attitude, Baron von Trapp finally joins his young wife and children in song. (Altman:52)

Songen fører Maria og Baron von Trapp saman og legg grunnlag for kompromisset mellom dei ulike verdiane desse to representerer, samstundes som songen også ”argumenterer” på eit vidare plan for den viktige rolla musikken har i samfunnet. Musikken får ein utopisk funksjon. Den representerer draumen som går i oppfylling, og som går i oppfyling i filmen: ”The Hollywood version of Utopia is entirely solipsistic. In its endless reflexivity the musical can offer only itself, only entertainment as its picture of Utopia.” (Feuer:84) I folk-musikalen formidlar songformatet særleg nostalgi og idéen om fellesskap. Altman ser samanhengen mellom denne undersjangeren og eit av dei mest vedvarande utfordringane i det amerikanske samfunnet. Korleis skal ein sikre ein balanse mellom fridom og orden (ibid:53)? Han viser direkte til grunnlaget for den amerikanske staten: ”The Founding Fathers balanced the Declaration of Independence with the Constitution” (ibid). Å gå vidare inn på ein diskusjon

om filmmusikalens forhold til det amerikanske føderale demokratiet, vil vere for omfattande i denne samanhengen. Altmans ideologiske vinkling strekar derimot under eit viktig poeng. For å forstå filmmusikalsjangeren må ein også rette blikket utover mot konteksten: "To understand the musical is to understand the overall cultural system in which it develops and makes its meaning"(Altman 1987:1).

Kontekstualiseringa av sjangeren vert allereie i dei enkelte tekstane etablert, gjennom den primære og den sekundære dikotomien. På det primære nivå er det opposisjonen mellom mann og kvinne og pardanningsprosessen som har fokus. Motsetnaden mellom kjønna inneber også ein sekundær dikotomi utifrå dei setta med verdiar kvar av karakterane representerer, mellom rik/fattig, "høg" kunst/"låg" kunst, amerikansk/europeisk, arbeid/underhaldning (ibid), og det er nettopp gjennom dei sekundære motsetnadspara at sjangerens sjølvrefleksjon kjem til syne. Filmmusikalens framstilling av seg sjølv er også prega av dualisme: På den eine sida vert fiksjonen "avkledd" og framstår som illusjon, og på den andre sida vert nettopp denne demystifiseringa dekkja over gjennom sjangerens insitering på nærleik til publikum. Filmmusikalens prosjekt er å understreke den samfunnsmessige betydninga av underhaldning/kunst, og at Hollywood er vel så "matnyttig" som andre industriar i USA. Dette vert eit paradoks i forhold til "nærleika" filmmusikalen formidlar til sitt publikum. Som Feuer peika på, fører stilistiske grep til kansellering av marknadsøkonomiske sider ved sjangeren, og illusjonen av "folkeleg kunst" fører til ei identifisering mellom film og publikum. Filmmusikalen viser fram grepa og i neste augneblink dekker over illusjonsbrotet. Avmystifisering og mystifisering vert etablert på ein slik måte som forsikrar at illusjonen står att til slutt:

Demystification splits open the narrative, exposes the world backstage, speaks in first person. But the narrative gets sutured back together again for the final bow. It is unusual for a number to end on a demystifying shot. The preferred closing shot is a cut or dolly-in to a close-up of the performer, sealed into her third-person reality. (Feuer:44)

Dette illustrerer korleis kameratekniske grep etablerer ein filmmusikalsk illusjon gjennom avdekking av dens teknologiske grunnlag. Samstundes vert denne avmystifiseringa etablert i showet, filmmusikalens overskridande nivå. I dette ligg det eit dobbelt fokus: Den dualistiske filmatiske røynda (det ideelle og det reelle), refererer til motsetnaden mellom filmpublikummet sin "gråe" kvardag og deira innerste ynskjer og begjær. Filmmusikalen lar

publikum leve ut sine draumar (innanfor ramma av filmframsyninga) gjennom identifikasjon med ”den filmmusikalske draumen”.

Spørsmål om filmmusikalens heteronormativitet

Kven er så ”den filmmusikalske draumen” fyrst og fremst retta mot?

Når Altman gjennomgår dei tre undersjangrane i filmmusikalen, drøftar han også framstillinga av seksuelt begjær som eit sentralt tema. Det seksuelle aspektet er særleg fram-tredande i eventyr-musikalen, og Altman opererer med tre variantar: *sex-as-sex*, *sex-as-battle* og *sex-as-adventure* (Altman 1987:141). Å gå inn på ei grundig drøfting av desse tre vil vere ei altfor omfattande oppgåve i denne samanhengen, og eg vil her difor berre ta for meg hovudtrekka ved den siste varianten, ”sex-som-eventyr”⁴⁹, for å vise korleis Hollywood konstruerer sitt publikum gjennom ei tematisering over den seksuelle erobringa.

I sex-som-eventyr musikalane vert den eine parten si seksuelle frykt kompensert med den andre sitt ukontrollerte begjær, som i dei fleste tilfella betyr at den virile mannen erobrar den tilbakehaldne kvinna (*An American in Paris*). At det seksuelle begjæret oftast vert uttrykt gjennom den mannlege delen av det romantiske paret, heng både saman med det publikummet som utgjer målgruppa, og den historiske utviklinga av denne varianten:

Aimed primarily at a *female audience*⁵⁰, this third approach [sex-as-adventure], which developed alongside the sex-as-sex and sex-as-battle strategies throughout the decade, had its roots less in the stage musical than in the strong tendency in American films of the twenties to substitute violence, mystery, and banditry for sexuality (ibid.:177)

Lesinga Altman gjer av forholdet mellom Hollywood filmmusikalen og filmmusikalens publikum er prega både av hans sjangerhistoriske forankring og kommunikasjonsmodellen han sett opp mellom filmmusikal og publikum. Utgangspunktet for eventyr-musikalen ligg vel så mykje i filmen som i scenemusikalen, og særleg i forlenginga av melodramaet i retninga ”new romance” (ibid). Frå melodramaets svart/kvite framstilling av helten og skurken, der helten sin siger over skurken vart eit symbol på det moralsk intakte (ibid), etablerte ”new romance” filmene frå 1920-talet av ein ny type helt: ”As outlaw, it is the hero himself who

⁴⁹ ei anna mogleg oversetting er vågestykke

⁵⁰ min kursiv

endangers the heroine, but as inoffensive good boy the hero must fight himself and his own animal appetites in order to ensure the safety of the heroine.” (ibid:178) Helten er ikkje lenger ein to-dimensjonal motsetnad til skurken, men eit lidenskapleg menneske som må kjempe mot sine indre demonar for å vinne sin status som helt (og elsker).

Det er nettopp den dualistiske karakteren hjå helten som vert projiserte inn i det romantiske paret i filmmusikalen. Her er det derimot ikkje heltens indre kamp som står sentralt, men korleis mannens seksuelle begjær vert balansert (og nedtona) gjennom den tilbakehaldne kvinna. Det romantiske paret kan få si fullbyrding (gjennom ”the end kysset”), samstundes som filmen framstår som ”moralsk passande” (ibid:182). Filmmusikalen undertrykker det seksuelle begjær og synleggjer samstundes denne undertrykkinga ved å plassere sex som implisitt tema i fiksjonen:

Sexual desire must not be allowed to becloud the dialogue, nor may it reach the level of visibility that it attains in the many longing looks at the female body which the sex-as-sex approach permits, but if desire is to be hidden, the visible repression of that desire must not be. The audience must not see or hear desire, but must nevertheless sense its presence [...] (ibid:182)

Gjennom projisering over på andre element i diegesen, kan publikum sanse det seksuelle begjæret utan å risikere å verte mindre sømmeleg. Fokuset på eksotiske stader innanfor denne undergruppa fungerer ofte som substitutt for det eksplisitt seksuelle: I til dømes *An American in Paris* vert seksualiteten konkretisert gjennom den eksotisk-erotiske byen Paris. Det same gjeld for dei ”farlege” og ”skremmande tiltrekkande” trekka ved heltane (t.d Gene Kellys karakter i *The Pirate*, ibid:192). Spørsmålet vert dermed om det som i 1950 verka farleg og pirrande har same effekt på eit publikum som tilhøyrrer ein annan historisk kontekst, og om det i det heile tatt går an å argumentere for eit homogent publikum, sjølv innanfor ein avgrensa historisk samanheng.

Altman drøftar forholdet mellom filmmusikal og publikum utifrå ein modell basert på den tradisjonelle kommunikasjonsmodellen (sendar – budskap - mottakar), men utvida med eit fjerde ledd, *det fortolkande fellesskap*⁵¹. I tillegg har Altman utelukka ”budskap” som ein eigen definert (og fast) storleik, og bytta ut denne med ”tekst”. Ordet tekst må ikkje verte forveksla med budskap, og kan difor heller ikkje seiast å ha noko eiga ”ibuande” meining; ein

⁵¹”interpretive community” (mi oversetjing) (ibid:2).

tekst vert til ein bodskap (eller fleire) berre i konteksten til eit spesifikt publikum som tilhøyrer eit bestemt fortolkande fellesskap (ibid:2). Meiningsdanninga i teksten kan berre skje via eit publikum (i si vidaste forstand) som har eit felles sett med referansar: "The interpretive community names the intertexts that will control the interpretation"(ibid:3). Teksten er med andre ord avhengig av både kontekst, fortolking og intertekstualitet for å få ei mening, og nettopp på grunn av at teksten manglar ein grunnleggjande meningsberande funksjonen, vil også mening vere eit arbitrært element i teksten. På same vis som teksten står i forhold til sin kulturelle kontekst, vil fortolkinga av teksten stå i forhold til eit kulturelt bestemt sett av intertekstar. Hå Altman vert det *fortolkande fellesskapet* avgjerande for korleis teksten kan lesast som eit bodskap. Teksten er ein relativt stabil storleik, og får mening gjennom eit publikum med visse felles preferansar i forhold til koder operative i teksten. Jane Feuer (1993) rettar kritikk mot Altman på dette punktet, ved at ho stiller spørsmålsteikn ved det homogene massepublikummet som han legg til grunn for sine lesing av filmmusikalsjangeren:

Cult audiences for musicals are more difficult to locate but arguably a large and identifiable one is the gay male urban subculture. The way this audience uses and continues to use classic Hollywood musicals must lead to a different reading of the genre than that emphasized by Rick Altman, who overwhelmingly bases his model for the genre on ideas of normative (for the 1950s) heterosexual coupling (Feuer 1993:123-124)

Feuer er i særleg grad kritisk til den strukturalistiske homogeniseringa av sjangeren, sentrert rundt det romantiske paret, og som i sin tur ekskluderer andre heterogene lesingar av filmmusikalen. Ho nyttar "teen-musikalens" framvekst på 1980-talet for å illustrere korleis ikkje berre filmmusikalpublikummet er i stadig endring, men også sjangeren i seg sjølv: "The teen film may be described as a *postmodern* development within Hollywood genres, in that it presents fragmented, pastiche versions of older Hollywood genres." (ibid:124) Nye variantar av filmmusikalen og ikkje minst nye publikum fører til at også sjangerrammene vert strekt og endra. Andre element ved filmmusikalen vert plasserte i sentrum, som fører til nye lesingar, også av dei gamle klassikarane. Frith har peika på at "a new genre is recognized by a new audience" (Frith 1996:84) og illustrerer korleis nye pop- og rocksjangrar og endring av etablerte sjangerdefinisjonar oppstår som resultat av interaksjonen mellom publikum, musikk magasiner og musikkindustrien sjølv (ibid). Spørsmålet om ein kan gå utifrå eit fortolkande fellesskap, som det Altman legg til grunn, vert dermed både problematisert utifrå ei historisk utvikling av sjangeren og, som vi ser av døma ovanfor, gjennom endring av filmmusikalens

publikum. Utover det vil ein også alltid verte stilt ovanfor ulike grupper av publikum, og Feuer demonstrerer korleis ein "gay reading" problematiserer Altmans heteronormative analyse av sjangeren:

It is doubtful that this mass audience ever really existed even as a construct, for undoubtedly male and female audiences would have put different inflections on the generic heterosexual music man and his fair lady. But in applying a gay male paradigm to the text of heterosexual coupling is really interrogated. At another level, it challenges the model for musicals as a mass audience. (Feuer 1992:124)

Feuer illustrerer korleis "gay autorship", "gay sensibility" og "aesthetics of camp" (ibid:141) har utgjort ein viktig del av Hollywood filmmusikalen, men at desse aspekta ved sjangeren har lege implisitt i produksjonane bak ein konstruksjon av det heteroseksuelle paret. Ho underbygger sin påstand gjennom biografiske opplysningar kring produksjonsteama bak filmmusikalane innanfor studiosystemet som, særleg i Arthur Freed's "fairy unit" (ibid:140), bestod av mange homoseksuelle, noko som prega både "the mood and the spirit of the musicals he [Arthur Freed] produced [...]" (ibid). Som Feuer understrekar, var det avgjerande at filmmusikalen utad ga uttrykk for å byggje opp under aksepterte samfunnsnormer, med familien som ei sentral målgruppe, og at denne "gay" sensibiliteten difor må lesast som ein undertekst til den dominerande heteronormative teksten (ibid).

Kva kjenneteiknar filmmusikalens "gay sensibilitet"? Feuer trekk fram camp estetikk og maskering av kjønn, som to av dei viktigaste innfallsvinklane for ein "gay reading" av sjangeren. Det spektakulære element i mange filmmusikalar, frå Busby Berkleys overdimensjonerte dansenummer (Kolbjørnsen 1998:106) til Minellis "wild exaggeration of the *mise-en-scene*" (ibid:142), som til dømes fargebruken i *An American in Paris*, vert knytta til camp-elementet i filmmusikalen. Gjennom fokus på desse stilistiske sidene ved sjangeren vert fokuset flytta frå ein narrativ resolusjon gjennom danninga av det heteroseksuelle paret til det performative og spektakulære representert i showet (ibid:141). Som med Kolbjørnsens "kinetiske identifikasjon" fører "gay readings" til ei omtolking av filmmusikalen i retning av ein ikkje-narrativ form (ibid). Feuer går derimot ikkje så langt i sin argumentasjon som Kolbjørnsen, for henne representerer "gay reading" ein mogleg lesing av filmmusikalen ved sida av Altmans heteronormative teori. I si lesing av filmmusikalen *The Pirate*, drøftar Feuer korleis denne filmen, særleg gjennom "clowning", konstruerer androgynitet gjennom maskering av det feminine, maskuline og det heteroseksuelle: "That is to say, its vision of

Utopia is a perfect world of freedom from the constraints of gender” (ibid:142). Altman tolkar Kellys ”clowning” avslutningsvis i *The Pirate* i ein annan retning. Hjø han fører ikkje dette til ei overskriding av kjønnsbarrierer, men til ein analogi med det amerikanske samfunnet gjennom koplinga mellom mann og klovn, mann og barn;

It is not difficult to understand why Kelly’s approach should be especially appealing to the American public. No country on earth so prizes childlike qualities as the United States. The child is a peculiarly American phenomenon: when Europe had the war we had Mary Pickford, when Europe had Hitler we had Shirley Temple, when the war returned to Europe we had Mickey Rooney and Judy Garland. Across the Atlantic the femme fatale, on this side the child-woman; France had Jean Gabin, we have Gene Kelly. (Altman 1987:58)

Kolbjørnsen trekker også linjer mellom Kelly og hans framstilling av ”barnemannen”, men les denne koplinga som Hollywood filmmusikalens maskering av ”dansens homofile implikasjoner” (Kolbjørnsen 1998:138). Polariseringa mellom Altmans strukturelle homogenisering og Kolbjørnsens estetiske kritikk er også eit uttrykk for to motsette ståstader i forhold til plassering av lesaren. Medan Kolbjørnsen trekk vekslar på Feuers heterogene filmpublikum (ref...), plasserer Altman si lesing innanfor eit fortolkande fellesskap. Begge impliserer dermed *ein* lesarposisjon som underbyggjer ein teoretisk argumentasjon.

Finnes det ein ideell lesar? Judith Mayne problematiserer ideen om den ”ideelle lesaren” (Mayne 2002:34) i *Paradoxes of Spectatorship* gjennom ei kritisk lesing av motsetnadene mellom homogenitet og heterogenitet innanfor persepsjonstudier av film. Implisitt i fokuset på ”eitt sett” med lesarar (som t.d Altmans heteroseksuelle familiekvinn eller Feuers homoseksuelle subkulturelle mann), ligg ei posisjonering av teoretikaren sin eigen persepsjon som igjen fører til ein reduksjon av teksten (ibid:44). Det er derimot ikkje berre ein tradisjonell heteronormativ filmteori som fører til reduksjonistiske lesingar. Mayne rettar også kritikk mot ei lesing ”against the grain”:

If the cinematic apparatus is as fully saturated with ideology of idealism and oedipal desire as 1970s film theory would suggest, then there can be no real history of the cinema, except as variations of a common theme. Or rather, there can be no history of the cinema, if all cinema is ideological in the same way. (Mayne 2002:29)

Laura Mulveys psykoanalytiske lesing av narrativ film representerer det Mayne refererer til som ei lesing "against the grain", og som ho kritiserer for å redusere filmmediet til eit historielast ideologisk "tema med variasjonar" objekt. Mulveys drøfting av korleis det maskuline blikk oppnår visuell nytelse gjennom erotisering og objektivisering av kvinna, representerer ein feministisk kritikk av ein implisert maskulin lesarposisjon. I likheit med Altmans heterofile massepublikum, fungerer også det maskuline subjekt som ein "ideell lesar" bygd på tradisjonelle oppfatningar av representasjon av kjønn:

Film theory has been so bound up by heterosexual symmetry that supposedly govern Hollywood cinema that it has ignored the possibility, for instance, that one of the distinct pleasures of the cinema may well be a "safe zone" in which homosexual as well as the heterosexual desires can be fantasized out. (ibid:42)

Kva med Feuers homoseksuelle filmmusikalpublikum, eller Kolbjørnsens drøfting av den dansande mannen som erotisk objekt? For Mayne er kritikken av den "ideelle lesaren" fyrst og fremst retta teoretiske mot "enten/eller" posisjonar og korleis ein polarisering av filmteorien verkar avgrensande på teksten, anten det er med utgangspunkt i filmmediets ideologiske kontroll av "publikumsapparatet" eller ein fragmentert og heterogen persepsjon (ibid:45). Alle tolkingsprosessar inneber posisjonering av lesaren, implisitt eller eksplisitt, der den teoretiske ståstaden utgjer eit sentralt formande element, og Mayne argumenterer for ei kritisk bevisstgjeri i forhold til lesarposisjonar som, gjennom ei "meklande"⁵² lesing, kan bidra til å utvide, ikkje innsnevre tolkinga av teksten:

What remains vital, in the critical examination of spectatorship is the recognition that no "negotiation" is inherently or purely oppositional, but that the desire for anything "inherent" or "pure" is itself a fiction that must be contested. (ibid:44)

Susan McClarys kritikk av "the purely musical" (McClary 2000:3) representerer ei problematisering av innarbeida musikalske konvensjonar og ein musikkvitskapleg parallell til Maynes problematisering av ein "ideell lesar". I neste kapittel vil eg ta utgangspunkt i McClary sin teori om musikalske konvensjonar, og illustrere gjennom ei samanliknande lesing av 'My Favourite Things', henholdsvis i *The Sound of Music* og *Dancer in the Dark*, korleis musikalske kodar og konvensjonar spelar inn på ei audiovisuell lesing av desse to

⁵² Negotiation (ibid:38-44)

filmmusikalane, og kva innverknad det har på forholdet mellom tradisjon og tradisjonsbrot i *Dancer in the Dark*.

Kapittel 3: "Doorbells and sleighbells" – kodar, konvensjonar og rekontekstualisering

Ein dusrosa glans –'My Favourite Things' anno 1965

I *The Sound of Music* vert låta 'My Favourite Things' presentert fyrste kveld Maria tilbringer som ny guvernante hjå familien von Trapp. Settinga er Marias soverom som i løpet av kort tid vert fylt opp av dei sju von Trapp borna. Lisel kjem inn vindauget i ly av regnet (frå sitt hemmelege møte med sin kjæraste, Rolfe), medan dei seks andre vert skremte av toreveret og kjem springande frå sine soverom. Maria samlar alle borna rundt seg i senga, og nyttar songen for å få dei minste til å tenke på noko anna enn lyn og torden. Overgangen frå narrasjon til musikk oppstår utifrå Marias forklaring av "nice things" for von Trapp borna: "Oh, well, let me see, nice things...; daffodills, green meadows, skies full of stars...*raindrops on roses and whiskers on kittens*...". Siste del av replikken (gjengitt i kursiv) skil seg frå dei føregåande orda ved ei markert rytmisering av orda, noko som gir tekstdelen ei dobbel språkleg rolle. På den eine sida utgjer "regndråpar på roser" og "værhår på kattar" ein del av Maria si assosiasjonsrekke kring "nice things" i dialogen, og på den andre sida markerer orda fyrste strofe av songen 'My Favourite Things'. Transformasjonen frå replikk til "rytmisk tale" markerer også eit språkleg skifte. Altman peikar på at songteksten i filmmusikalen "løyser opp forholdet mellom lingvistisk meaning gjennom eit fokus på dei lydlege og rytmiske kvalitetane i orda" (Altman 1987:70), noko som får konsekvensar for forholdet mellom språk og musikk:

With very few exceptions [...], the film musical depends on dialogue that is resolutely prosaic, resorting to rhyme only for those special moments when language is transformed by music. As we move from diegetic sound to supra-diegetic sound, we are thus commonly moving toward a more poetic type of linguistic relationship as well. (ibid:70)

Som i andre katalogsongar⁵³ dannar ordpara i 'My Favourite Things' ei liste over "a few of my favourite things". Det lingvistiske meiningsnivået i songteksten er i denne samanhengen underordna. Forholdet mellom ordpara "Doorbells and sleighbells" og "schnitzel with noodles" etablerer ikkje meaning i logisk kausal forstand: Meaning oppstår fyrst og fremst gjennom strukturering av dei rytmiske og lydmessige kvalitetane i orda innanfor den

⁵³ Sjå bl.a Kemp (2000:59)

musikalske konteksten. Som Altman peikar på i sitatet ovenfor, vert dei poetiske relasjonane i språket løfta fram idet musikken omformar språket. Fokuset vert på språk som lyd, snararer enn språk som meningsdannande relasjonar. I dette ligg det ei vriding mot språkteiknet og eit møtepunkt mellom songteksten og lyrikken. I følge Roman Jakobsons strukturalistiske litteraturteori har lyrikken sin eigen ”poetiske grammatikk” (Linneberg 1991:17), der det interne forholdet mellom teikna står i fokus, konstruert innanfor rammene av eit binært poetisk språkssystem. Teiknet står i eit dualistisk forhold til røynda idet ”tegnet er både identisk og ikke-identisk med sitt objekt” (ibid:16), noko som fører til den strukturalistiske betraktninga om teiknet ”i seg sjølv” og det poetiske språket som ”meddelelse” (ibid). Jakobsons ”meddelelse” har visse fellestrekk med Simon Friths definisjon av songteksten som ”words in performance” (Frith 1996:166), og hans fokus på kommunikasjonssituasjonen: “[...] the use of language in pop songs has as much to do with establishing the communative situation as with communicating, and more to do with articulating a feeling than explaining it” (ibid:168). Både lyrikken og songteksten inngår i eit symbolsk kommuniserande forhold til lesaren, men framføringsforma utgjer ein avgjerande skilnad. Frith drøftar korleis rytmisk og metrisk strukturering og visuell plassering av orda i forhold til kvarandre (på den trykte sida) i dikt, gir implisitte direksjonar i forhold til lesinga: “[...] poems ”score” the performance or reading of the verse in the words themselves” (ibid:181). Den språklege kodinga av diktet fungerer som ei rettleiing for mange moglege performative uttrykk, noko som fører til at lyrikken ikkje kan avgrensast til ei bestemt framføringsform, men vil verte endra utifrå kvar enkelt lesing. Når språket vert kopla til musikk, som med songteksten, fører dei musikalske kodane til ei avgrensing av dei språklege konnotasjonane: ”Lyrics, by contrast, are ”scored” by the music itself” (ibid). Medan lyrikken kommuniserar utifrå samansetjing av språket, kommuniserer songteksten både språkleg og musikalsk. Den ”musikalske” språk-komposisjonen inneber at songteksten vert forma utifrå musikalske parameter i like stor grad som utifrå språklege, gjennom melodi, rytmikk og ulik betoning av dei enkelte orda. Songteksten oppnår meining gjennom den musikalske framføringa, både som ”words-as-meanings” og ”words-as-sounds” (ibid), og med det understrekar Frith at for å kunne tolke songtekstar må ein dermed både ta omsyn til språk, musikalske kodar og framføringa.

Framføringskonteksten til ’My Favourite Things’ inneber i tillegg til språklege og musikalske kodar, narrativ og visuell kontekst. Songtekstane i filmmusikalen må dermed lesast utifrå eit breidt spekter av både auditive og visuelle kodar, der meningsdanninga oppstår mellom dei ulike kontekstuelle elementa. Som drøfta ovanfor fungerer overgangen frå dialog til songtekst

i 'My Favourite Things' som ein viktig markør for ei audiovisuell lesing av teksten. Rytmiseringa av dialogen i scena skaper ei audio-overtoning mellom narrasjon og show, og fører til eit skifte frå "naturleg kausalitet" til ein "rytmisk kausalitet" (Altman 1987:65). Dei poetiske relasjonane i songteksten markerer dermed også etableringa av eit supra-diegetisk auditivt nivå. Som drøfta i kapittel 2, inneber Altmans supra-diegetiske nivå ei reversering av forholdet mellom lyd og bilete i filmmusikalen, der musikken strukturerer den visuelle utforminga av diegesen. I mange tilfelle vert dette nivået etablert gjennom overtoningsteknikkar som i tillegg til den auditive struktureringa inneber eit markert visuelt skifte i diegesen (t.d draumesekvensen i *An American in Paris*). Overgangen frå handling til 'My Favourite Things' inneber derimot ikkje noko visuelt (eller stilistisk) brot, og nettopp denne flytande vekslinga mellom narrasjon og show (songen går også inn og ut av "handlinga") illustrerer eit gjennomgåande trekk filmatisk trekk *The Sound of Music*. Ved å plassere handling og musikk i same diegese vert det etterstreba filmatisk "flow", der songane inngår som ein "integrert" del av handlinga. Både 'My Favourite Things' og 'Do-Re-Mi', (som illustrert i introduksjonen) er motivert utifrå dei føregåande scenane, medan andre av songane i filmen oppstår tilsynelatande spontant utifrå karakterande sitt behov for å uttrykke sine kjensler (t.d 'The Sound of Music', 'Maria' og 'Going on Seventeen'). I songane som vert framførte for publikum ('The Sound of Music' 2. gang og 'So Long, Farewell') fungerer von Trapp borna som ein garanti for ein umiddelbar og direkte musikkglede. I *The Sound of Music* framstår alle, til og med nonnene, som sangglade amatørar, som vi kan identifisere oss med. Gjennom audio-overtoning vert det etablert nærleik mellom film og filmpublikum, som følge av musikkens tilsynelatande "naturlege" plass i handlinga. Frå å vere distanserte filmstjerner vert karakterane i filmen musikkelskande amatørar som vi kan identifisere oss med og synge saman med.

Som vist ovanfor, representerer overgangen frå diegetisk lyd til diegetisk og supra-diegetisk musikk eit sentralt element i kontinuiteten mellom handling og musikk i *The Sound of Music*: anten som overgang frå dialog til songtekst i 'My Favourite Things', eller som i 'Do-Re-Mi' der stemming av gitaren vert til introduksjon av låten. Begge scenane referert til her opprettheld ei auditiv kopling til diegesen sitt utanommusikalske nivå gjennom heile songen, og dette "realistiske" grepet vert paradoksalt nok det som bidrar mest til å forsterke musikkens funksjon i *The Sound of Music*: musikken er representert på alle nivå, og narrasjonen får eit musikalsk forteikn.

Musikalske kodar og konvensjonar i *The Sound of Music*

Musikken til *The Sound of Music* vart komponert av Richard Rodgers med tekstar av Oscar Hammerstein II (1959). Denne tekstforfattar/komponist duoen samarbeida i bortimot tjue år, noko som resulterte i filmmusikalar som blant anna *Oklahoma!* (1943), *South Pacific* (1949) og *The King and I* (1951).⁵⁴ Mange av Rodgers tidlege komposisjonar (fram til 1942) var populærmelodiar i Tin Pan Alley - stil, særleg 32 takters AABA (standard) form, som var ei av dei vanlegaste songformane innanfor amerikansk populærmusikk på denne tida (Nesheim 2004:124). Elef Nesheim (2004) peikar på at då samarbeidet med Hammerstein starta i 1942, endra også Rodgers sin musikalske stil seg, ved at songane fekk "[...] en mer sammensatt og variert oppbygning. 32-taktsmønsteret ble gjerne brutt og registeret ble utvidet og stilte større krav til sangerne" (ibid).

I *The Sound of Music* er denne endringa tydeleg både stilistisk og formmessig: stilistisk spenner musikken frå den "folkelege" melodien "Edelweiss" til det fleirstemmige barokkinspirerte potpurriet 'Do-Re-Mi' (avslutningskonserten). Formmessig illustrerer blant anna 'My Favourite Things' korleis Rodgers utvidar songforma i denne filmmusikalen. Denne låta ligg i utgangspunktet nært opptil ein 32-takters standardform⁵⁵, men både inndeling og utstrekning i antal taktar er endra i forhold til denne tradisjonelle AABA forma. I 'My Favourite Things' vert B-delen plassert avslutningsvis i forma (AAA1B), medan den tredje A-delen (A1) repeterer det melodiske temaet frå dei to føregåande A-delane over eit endra harmonisk grunnlag (frå E moll til E dur). Kvar del er utvida frå 8 takter (standardform) til 16 takter (totalt 64), det dobbelte av AABA forma, samstundes som melodien vert konstruert utifrå eit komprimert melodisk materiale. Ved bruk av sekvensering vert det etablert ei kjensle av musikalsk utvikling og framdrift. Korte 2-takters melodiske motiv vert sekvensert i alle tre A-delane og i fyrste halvdel av B skaper ei kjensle av utvikling. Musikalsk framdrift oppstår som følge av ei todelt rytmisk strukturering av låten: Motiva i A-delane startar på første slag i takten, medan motiva i B-delen vert forskjøve, og startar anten på 2. slag eller på opptakt til neste takt (3.slag). Bruken av melodisk og rytmisk sekvensering forsterkar den språklege katalogen i teksten. Ved å plassere alle allegoriane til "favourite things" innanfor same melodiske og rytmiske grunnidé, fungerer det eine ordparet forsterkande på det andre. Dette tyder likevel ikkje at kvart ord vert tilført meir språkleg tyding (denotativt), men snarare at

⁵⁴ Årstala i parentes refererer til året musikalane vart ferdigkomponert, og ikkje det året filmversjonane stod ferdig (Nesheim 2004:123f).

⁵⁵ "standardform" refererer til benemninga ofte nytte innanfor mainstreamjazz, der songar frå musikaltradisjonen dannar ein stor del av låtmaterialet.

struktureringa av strofene ved musikalsk gjentakning understrekar Frith si påstand om at "song words are not about ideas ("content") but about their expression" (Frith 1996:164). Kontrasten mellom A og B-delen oppstår dermed ikkje utifrå språkleg motsetnad - mellom "brown paper packages tied up with strings" og "when the bee stings"- men som resultat av melodisk endring og rytmiske forskyving.

Lesinga av dei stilistiske og tekniske kodane i 'My Favourite Things' illustrerer ikkje berre korleis songteksten vert nytta som overtoning frå handling til "musikalsk" diegese, men viser også at tolkinga av songteksten forutsett ei kopling mellom språk og musikalske kodar. Det som utifrå ei litterær tolking av songtekstar kan virke som "sentimental vapidty" (Frith 1996:161) overser at klisjear som "June and Moon"⁵⁶ har samanheng med presentasjonen av songen og ikkje viser til ein "poetisk funksjon". For Feuer forklarar dette også songens særeigne funksjon i filmmusikalen:

[...] song is a hybrid form of presentation, combining the purely symbolic "language" of music with the referential language of words in order to achieve a synthesis which is also referential and which may be addressed to an audience. (Feuer 1992:52)

Sitatet ovanfor bringer inn eit nytt spørsmål: kva betyr det at musikk er eit "purely symbolic "language"”? Musikken i filmmusikalen utgjer i liten grad tema for dei sjangerteoretiske drøftingane både hjå Altman og Feuer, tatt i betraktning at begge understrekar at musikken er eit avgjerande strukturerande element i forhold til filmmusikalens utforming. Feuer gjer i kapittel 3 av *The Hollywood Musical* ei drøfting av songens funksjon innanfor sjangeren men, som sitatet ovanfor var eit døme på, ender ho opp med definere musikken som eit "symbolsk språk" som først vert refererande i kombinasjon med språket. Altman går litt grundigare inn i den musikalske materien, særleg i lesinga av korleis det harmoniske forholdet i 'Bess You Is My Woman Now' (Altman 1987:38ff) etablerer ein "antiphonal style" (ibid:40) og ein parallell til den grunnleggjande seksuelle dualiteten i filmmusikalen. Det interessante med lesinga han gjer av songen, er at han trekk fram korleis karakterane vert etablert gjennom ulike musikalske kodar utover dei språklege kjønnsmessige skilnadene etablert i songteksten:

Bess's melodic line becomes syncopated and chromatic, whereas Porgy's was regular and full of elated ascending jumps; the accompaniment turns eery, becoming more insistent and dissonant, repeating

⁵⁶ Sjå bl.a Feuer (1992) og Altman (1987)

eighth notes in a downward chromatic slide (whereas Porgy was accompanied by light, ascending arpeggios). (ibid:40)⁵⁷

Altmans analyse av det musikalske forløpet midtveis i kjærleiksduetten frå *Porgy and Bess* (1935)⁵⁸ illustrerer korleis musikalske verkemiddel konstruerer ein motsetnad mellom hovudkarakterane både i melodien og i det harmoniske underlaget; Bess vert assosiert med det melodisk kromatiske og dissonerende og det rytmisk synkoperte, medan Porgys melodiske linjer består av nedadgåande store sprang innanfor ein jamn usynkopert rytmisk struktur. Altman konkluderer si lesing med at Gershwins kontrasterande musikalske framstilling av det romantiske paret understrekar den seksuelle dualiteten i sjangeren, og også forklarar utgangen av handlinga i *Porgy and Bess*: ”That Bess should run off and leave Porgy in the final scene comes as no surprise to those who have listened carefully to th music along the way” (ibid:40). At denne avslutningen også problematiserer Altmans utsegn ”No Couple, No Musical” skal eg la liggje: Mi interesse i denne samanhengen er å undersøke *kvifor* ei slik avslutning ikkje kjem som noko overrasking på oss.

”Kvifor?” [Why?] dannar utgangspunkt for Susan McClarys kritikk av ideen om ”the purely musical” (McClary 2000:3), som har forma mange av dei musikkteoretiske tilnærmingane til vestleg kunstmusikktradisjon. McClary argumenterer for at ”reint musikalske” element i musikken er så innarbeida i tradisjonen at dei har fått ein ”etymologisk” status; dei musikalske kodane har vorte konvensjonar fritatt frå einkvar analytisk tilnærming i kraft av å vere eit ”naturleg” element i musikken. McClary drøftar konstruksjonen av ”the purely musical” utifrå etableringa av det tonale systemet i overgangen til opplysningstida i Europa, og trekk linjer til dei samfunnsmessige og ideologiske endringane som kom med denne perioden:

The eighteenth century was a period of almost unparalleled confidence in the viability of a public sphere in which ideas could be successfully communicated, difference negotiated, consensus achieved: thus the concern with compiling encyclopedias and with codifying language, the arts, and even thought itself, as well as the widespread standardization and adoption of conventions. (ibid:64f)

⁵⁷ Altman refererer her til ”part (d)” i songen, som er seksjonen før Porgy og Bess startar å synge duett.

⁵⁸ Årstalet i parentes refererer til året Porgy and Bess vart ferdig komponert (Gershwin/Heyward) og hadde scenisk premiere (Sadie ed. Vol. 3, 1992:1061). Gershwins ”folkeopera” vart filmatisert som musikal første gong i 1959.

For det fyrste gjenspeilar overgangen frå modal tonalitet til det tonale systemet (ibid) ei standardisering av musikken, og McClary peikar på at det er nettopp i denne standardiseringsfasen at musikalske kodar vert etablert som konvensjonar. Gjennom eit historisk blikk på utvalde verk⁵⁹ frå denne tida, gjer ho nærlesingar av korleis tonaliteten konstruerte "musical analogs to such emergent ideals as rationality, individualism, progress, and centered subjectivity" (ibid:65), og argumenterer dermed for ei revurdering av oppfatninga om musikk som eit ikkje-refererande system. Kva inneber den tonale standardiseringa av musikken? Fyrst og fremst ei sentrering rundt tonika, noko som innebar ei hierarkisk strukturering av det harmoniske nivået. I motsetnad til dei meir flytande harmoniske relasjonane innanfor tidlegare modale tonalitetar⁶⁰, representerte grunntonen sitt "inntog" i tonaliteten ei klar avgrensing i forhold til både melodisk utvikling og det musikalske forløpet.

McClary peikar på at musikken vart "goal oriented" (ibid:67) ved at alle musikalske nivå innordna seg grunntonenivået i ei årsak – verknad kjede som leia fram mot eitt felles mål: "In any given tonal composition, a succession of hierarchically related harmonies animates the moment – to – moment activity, producing both coherence and a sense of spontaneity" (ibid:67). Den musikalske "spontaniteten" vert etablert som ein parallell til opplysningstida sitt fokus på ein "sentrert subjektivitet" (ibid:65), og skaper musikalske spenningar mellom musikalsk overflate og underlag. Rasjonaliteten og den lineære formmessige stukturen i musikken vert både understreka og utfordra gjennom spenningane etablert på det melodiske plan, som McClary blant anna illustrerer ved bruken av melodiske motiv og sekvensering. Etterkvart som verka vart strukke ut over stadig større formskjema, påverka dette også den melodiske utviklinga i musikken: "[...] motivic identity becomes an increasingly important device, in part as a way of holding these longer and longer pieces together" (ibid:82). Den "motiviske identiteten" etablerer musikalsk samanheng og leier fram mot ei avrunding av verket. McClarys narrative framstilling av klassisk musikk etablerer ein forbindelse fram mot filmmusikkstudier av klassisk forteljande film. Gorbman (1987) drøftar musikkens samlande funksjon i forhold til filmens narrativitet: "Classical cinema, predicated as it is on formal and narrative unity, deploys music to reinforce this unity" (Gorbman 1987:90), og viser blant anna

⁵⁹ McClary gjer i kapittelet "What Was Tonality" nærlesingar av verk av Scarlatti, Vivaldi, J.S Bach og Mozart (ibid:63ff), som eg i denne samanhengen ikkje vil komme nærare inn på.

⁶⁰ Sjø bl.a Benestad, "Tonearter og tonesystemer" (1985:74ff)

til bruken av det wagnerske *Leitmotif* som musikalsk underbygging av filmens narrasjon. Hjø Wagners innehar leiemotivet ein dobbel, denotativ og konnotativ, funksjon:

A leitmotiv is a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work.⁶¹

Utan å gå nærare inn på ei drøfting av ein ”wagnerske” definisjonen av termen⁶², vil eg forbindelse med sitatet ovanfor trekke fram samanlikninga Gorbman gjer mellom musikkens denotative nivå i operaen og den som ho les i filmmusikken. Dersom ein tar utgangspunkt, som Gorbman i forlenginga Wagner⁶³, i at musikkens denotative nivå oppstår som resultat av ”motivet sitt lingvistisk opphav” (det sungne ordet) (ibid:29) vil eit musikalsk motiv etablert instrumentalt (i orkesteret) løyse opp koplinga til eit spesifikt objekt (songaren) noko som for Gorbman får innverknad på musikkens innhald: ”These melodies [instrumentale motiv] are freer from unlinear identification; thus they are more expressive than referential. If a motive no longer refers to a specific object, it cannot very well operate to recall [det lingvistiske opphavet], either” (ibid). Overført til filmmusikk, der karakterane på lerretet og den ikkje-diegetiske musikken er separert, vert musikalsk denotasjon konstruert utifrå den visuelle konteksten; ”aspects of framing, notably the close-up, can single out the referent to which the music will be associated” (ibid). Gorbman understrekar at dersom den visuelle ”tilføringa” av musikalsk meaning til eit motiv ikkje vert kopla eksplisitt opp til ein bestemt karakter, som til dømes i filmar der eitt sentralt tema går att eller motiv vert knytta til ulike situasjonar og karakterar (ibid), vil temaet miste ”retning” og å definere dette som leiemotiv vil ”contradict[s] Wagner’s intention” (ibid).

McClarys argument om at tonalitet må sjåast på både som form og innhald (ibid:69), problematiserer Gorbmans tilnærming til meningsnivået i filmmusikk. Den klassiske filmmusikken (drøfta i introduksjonen) byggjer i stor grad på dei same tonale prinsippa som vestleg kunstmusikktradisjon, og deler dermed mange av dei same musikalske konvensjonane. Som drøfta ovanfor, er klassisk musikk på mange måtar strukturert på same

⁶¹ Frå Grove Music Online: ”Leitmotif – opera” (A. Whittall) www.grovemusic.com

⁶² Definisjonen ovanfor byggjer på samtidige analyser av Wagners operaer og, i likheit med Gorbman, Wagners *Oper und Drama* (1851).

⁶³ Her støttar eg meg utelukkande på Gorbmans lesing av Wagner (Gorbman 1987:29) og definisjonen gjengitt ovanfor.

måte som eit lineært narrativt forløp (sonatesatsformen i klassisismen er eit typisk døme⁶⁴), der tonika utgjer toppen av ein hierarkisk ”målorientert” struktur. Dei ulike musikalske nivåa har dermed ulike ”narrative” funksjonar, som McClary sett i samanheng med den historiske, kulturelle og sosiale konteksten musikken oppstod i. For å vise til eitt av hennar dømer:

The dance suite developed in France, and Bach's D Major Partita for keyboard is stylistically the most self-consciously French of all his efforts: the opening movement presents an elaborate French overture, the sarabande begins with a flourish of outrageous preciousness, and so on. Yet for all its Versailles trappings, each movement enacts the conversion of French *bon goût* into Italianate dynamism. Bach thus stages a fusion between the stable and dynamic aspects of tonality (which in Vivaldi were divided between group and soloist) here is mapped onto national types. On the one hand, we are given the orderly, rationally constrained procedures of French dance; on the other, we have the desire-driven, individualistic striving of Italian aria and concerto. (ibid:94)

McClary samanliknar spenningen mellom orkester og solist hjå Vivaldi med Bachs musikalske konstruksjon av to nasjonalitetar, og les begge verka⁶⁵ som eit uttrykk for dei ideologiske spenningane som eksisterte i komponistane si eiga samtid. I McClarys diskursive tilnærming til det musikalske materialet står spørsmålet om kva for kulturell funksjon musikalske konvensjonar har hatt, innanfor den historiske konteksten dei oppstod (som kodar) i, sentralt: ”What needs did they satisfy, what functions did they serve, what kinds of cultural work did they perform?” (ibid:65). I forbindelse med si lesing av Bachs ’Partita i Ddur’ løftar ho særleg fram korleis Bach gjennom sekvensering av melodistemma i første del av courantesatsen⁶⁶ (ibid:98) konstruerer eit spenningsforhold som peikar utover forholdet mellom overflata og underlaget i musikken. Den melodiske sekvenseringa ”[...] draw attention away from the here and now, the discipline of repeated bodily movements” (idealet for den franske danse-suiten), og representerer, i likheit med Vivaldis soloinstrument, eit sentrert subjekt innanfor ei rasjonell ramme. Hjå Vivaldi er det ”den gjenidige avhengigheita mellom gruppe og individ” medan Bach plasserer ”eit eksplosivt uttrekk av italiensk energi innanfor formspråket til fransk hoffkultur” (ibid:107). Bachs bruk av nasjonale musikalske kodar, fører oss inn på det andre punktet i drøftinga av musikalske konvensjonar. McClary sett koplinga mellom musikalske kodar og nasjonal identitet i samanheng med forholdet mellom musikk og kropp. Musikkens kroppslegheit hjå Bach peikar i to retningar, mot den dansande (franske)

⁶⁴ Sjå bl. Benestad (1985:144f).

⁶⁵ McClary gjer ei nærlesing av Vivaldis Concerto Op. 3, no 8 (frå l’Estro armonico) forut for nærlesinga av Bachs ”Partita i Ddur” (ibid:83ff).

⁶⁶ Partitaen har same inndeling som den franske ”danse-suiten”: allemande, courante, sarabande og gigue (sjå t.d Benestad 1985:151f).

kroppen og den artikulerde (italienske) kroppen. Implisitt i forlenginga av denne todelte kroppen ligg romantikkens idé om musikkens autonome "sjel" og dei seinare lesingane av forholdet mellom musikk, kropp og autentisitet innanfor populærmusikkforskinga. At den musikalske kroppen hjå Bach både er fysisk og psykisk utgjer ein stor skilnad og problematiserer, som metaforar for to ulike nasjonale identitetar, begge desse posisjonane:

Neither version, let me emphasize, is the authentic body – there is no such thing. Both count as socially grounded practices, each located within an ideology of behavioural ideals, each shaping a different experience of reality for those who heard and internalized its patterns. (ibid:95)

McClarys lesing av forholdet mellom musikk og kropp vil eg foreløpig la ligge, og fortsetje med ei drøfting av korleis musikalske konvensjonar har vorte overført frå klassisk musikk til Hollywood filmmusikk. Deretter vil eg vende attende til *The Sound of Music* for å gjere ei lesing av korleis desse konvensjonane også vert etablert innanfor ei filmmusikalsk ramme.

Innleiingsvis i kapittelet nemnde eg at musikken i *The Sound of Music* bidrar til å etablere filmatisk "flow", eit filmatisk omgrep særleg brukt i forbindelse med drøftingar av stilistiske kjenneteikn ved klassisk Hollywood film. Ein slik flimflyt vert etablert gjennom narrativ linearitet og *continuity editing*⁶⁷. Chion innfører et tredje grep, *sonic flow*:

The flow of a film's sound is characterized by how well related, how fluidly or imperceptibly connected the various sound elements are, and whether they are successive and superimposed – or on the contrary, whether they have degrees of discontinuity, and are punctuated by breaks that interrupt one sound suddenly with another. The spectator's general impression of sonic flow will result not from characteristics of editing and mixing conceived separately but from all the elements combined. (Chion 1990, 1994:45ff)

Sitatet ovanfor viser at "sonic flow" både kan konstruerast utifrå audiovisuell kontinuitet (*internal logic*) og gjennom auditive brot (*external logic*) (ibid:46). "Intern logikk" vert etablert ved at lyd bidrar til å etablere visuell flyt: gjennom auditiv overtoning, ved at det vert konstruert eit "høyrbart rom" og gjennom ikkje-diegetisk musikk. Felles for alle desse tre teknikkane, er at dei dannar auditive "baktepper" for filmens visuelle og narrative nivå, i likheit med Gorbmans "unheard melodies". Lydane Chion definerer innanfor "ekstern logikk"

⁶⁷ Sjå def. i introduksjon.

har motsatt forteikn, i og med at dei ”punkterer”⁶⁸ biletet og handlinga. Dette betyr derimot ikkje at lyd (i denne samanhengen) utelukkande vert nytta som distanserende effekt (som *commentary music*⁶⁹ eller lydsporet i Godards filmar⁷⁰), Chion nyttar også termen for å forklare korleis auditive brot kan intensivere handlinga (som i actionfilm og sci-fi filmar som t.d Aliens) (ibid:46f), og løftar fram bruk av leiemotiv innanfor klassisk filmmusikk som eit sentralt ”punkterande” musikalsk grep. Både Chion og Gorbman tar utgangspunkt i Max Steiners filmmusikk (henholdsvis *The Informer* og *Mildred Pierce*), for å illustrerer kva for innverknad leiemotivet (Gorbman brukar *themes* (leiemotiv) og *narrativ cueing* (punktering), 1987:82) har i forhold til filmatisk framdrift og ”flow”. Gorbman sett opp 3 hovudfunksjonar som musikalske tema har innanfor film (ibid:82f):

1. Opning og avslutning: musikk indikerer opning (opningstema) og avslutning (finaletema). I opningssekvensen vert musikalske tema vert nytta for å definere sjanger, ”generell” stemning og løfte fram aspekt ved filmen gjennom fokus på enkelte tematiske motiv i musikken. Avslutningsvis kan ”musikalsk rekapitulering” og bruk av musikalske avsluttande konvensjonar (kadens) understreke den narrative og formale avslutninga i filmen.
2. Tid, stad og ”stock characterization”: musikalske konvensjonar etablerer kopling mellom musikalske tema og geografisk eller tidsbestemt setting i narrasjonen. Musikalske tema vert også nytta for å definere spesifikke områder (jazz og ”the hustle and bustle of the big city”), kulturelle kontekstar (Strauss valser og ”turn-of-the-century Vienna”) eller karaktertypar (”coctail-lounge” jazz og ”the seductress”).
3. Perspektiv: ”The classical film may deploy music to create or emphasise a particular character’s subjectivity” (ibid:83). Det musikalske tema vert ofte endra utifrå endringar hjå karateren eller i omgjevnadene rundt.

Punkt 3 ligg nærast opp til den tradisjonelle post-wagnerske forståinga av leiemotiv, og er det musikalske grepet Gorbman (ibid:91ff) og Chion (1990,1994:49ff) i særleg grad drøftar opp mot lesinga av Steiners filmmusikk. Den eksplisitte koplinga mellom musikk og karakter, utgjer derimot berre ein av funksjonane musikalske tema har i filmmusikken; Gorbmans tre

⁶⁸ Eg har valt å oversetje Chions term *punctuation* med ”punktering” (og ikkje det lesikalske ordet ”teiknsetjing”) fordi det i større grad indikerer den rytmske konnotasjonen i Chions bruk av ordet (ibid:48).

⁶⁹ Sjå Kassabian (2001:59). Eg vil gjere ei drøfting av dette omgrepet i kapittel 4.

⁷⁰ Chion (1990, 1994:42,46).

punkt er også nært bundne opp til musikalske konvensjonar: "Strongly codified Hollywood harmonies, melodic patterns, rhythms, and habits of orcherstration are employed as a matter of course in classical cinema for establishing settings" (Gorbman 1987:83). Bruken av musikalske tema og konvensjonar er eit framtrèdande trekk ved i *The Sound of Music*, og i fortsetjinga vil eg med utgangspunkt i scene 41-42 illustrere korleis den musikalske utforminga trekk stilistiske linjer til klassisk forteljande film, og samstundes er fundert på filmmusikalske sjangerkonvensjonar.

Det første temaet vi høyrer i scene 41, er henta frå songen 'Edelweiss'. Captain von Trapp syng songen fyrste gong i scene 28, men eit brotstykke av melodien høyrst allereie i scene 22. Her vert temaet introdusert (fyrste gong i fiksjonen⁷¹) etter at Max (George sin venn) har mottatt telegram om å melde sin teneste for Nazistane. Rolfe (postbud, hitlerjugend og hemmeleg kjæraste til Liesl) gjer nazihelsing, noko kapteinen reagerer sterkt mot og vert opprørt då både Max og Elsa (baronessa som kapteinen har et forhold til) gir uttrykk for at dei ikkje bryr seg særleg om kven som styrer landet, så lenge dei ikkje vert personleg (og økonomisk) berørte:

Max: You know I don't have any political convictions, can I help it if other people do?

Georg von Trapp: Oh yes, you can help it. You must help it!

Umiddelbart etter Georges replikk, høyrer vi ei harpe på lydsporet som etablerer ein borduntone (Ab) over 5 takter, og i takt 3 av denne sekvensen, vert opninga av melodien 'Edelweiss' introdusert i solo fiolin (fig. 5). Det som tiltrekk seg musikalsk merksemd i denne korte musikalske sekvensen, er det harmoniske forholdet mellom borduntonen og melodien. Bordunen i harpe vert etablert som grunntone i Ab-dur akkorden i stryk (opptakt t.2) og den melodisk trinnvise rørsle i strykegruppa (grunntone – ters) i t.2 gir ei kjensle av Ab-dur tonalitet i dei første 2 taktane. Når melodien kjem inn i t.3 vert det harmoniske underlaget etablert innanfor tonearten A-dur (A E7 A D (D#5)) før melodien endar i eit tritonforhold til bordunen (Ab – D) og sekvensen vert avslutta i t.5 med borduntonen (Ab) under ein D#5 akkord i stryk.

⁷¹ Ouverturen og Entr'acte består av presentasjonar av alle songane i filmen, men inngår ikkje som ein del av fiksjonen. I denne samanhengen vil eg difor referere til fyrste gong musikken vert presentert innanfor filmens diegese.

Når kapteinen nokre scenar seinare tar imot oppfordringa frå Maria og von Trapp borna og framfører "Edelweiss", er alle dissonerande element frå den føregåande ikkje-diegetiske sekvensen fjerna både melodisk og harmonisk. Låten har ein 32-takters form (A A1 B A1) og eit tradisjonelt "vise-akkordskjema"⁷² og den monotone 6/8 pulsen frå vibrafonen er løyst opp i ein flytande $\frac{3}{4}$ valsetakt. Kapteinens akkompagnerer seg sjølv med eit enkelt besifringsspel på gitar og syng med uanstrengt stemme. Låtsekvensen gir inntrykk av å vere Captain von Trapps første famlande steg inn i musikkens verd på lagt tid (han har visstnok ikkje tillete musikk etter at han vart enkemann), noko som vert framheva av den nesten kviskrande klangen på ordet "edelweiss" i første strofe av songen og hans tilsynelatande famling (med blikket) etter gitargrepa. Overgangen frå diegetisk lyd til diegetisk musikk er mest ikkje merksam i denne scenen.

Både i 'My Favourite Things' og 'Do-Re-Mi' er den ikkje-diegetiske orkesterinnsatsen tydeleg, medan fiolinane som kjem inn i siste takt av første A-del i 'Edelweiss' nærmast smyg seg inn. Gjennom heile songen dominerer gitarspelet over orkesteret (i motsetnad til 'Do-Re-Mi'); det er mest som ein får kjensle av at musikken "vaktar seg" for å forstyrre den musikalske spira hjå kapteinen. Når temaet "edelweiss" temaet vender attende i scene 41 vert den musikalske koplinga til Captain von Trapp understreka fleire gonger. 'Edelweiss' – temaet vert introdusert heilt i starten av scena, idet vi ser Maria vandre ut av von Trapp residensen og ned i den månelyste hagen; her vert temaet presentert i 4/4 av solo cello (fig. 6a) over eit konsonerande harmonisk underlag i stryk Temaet strekk seg over to taktar og etablerer den uavbrotne "tonestraumen" som akkompagnerer dialogen mellom Elsa og Georg på balkongen heilt fram til kapteinen bryt inn i Elsas trivielle småprat; idet han seier "Elsa" for andre gong, stoppar musikken opp. Når kapteinen fortel Elsa at han bryt trulovinga med henne, kjem "edelweiss" – temaet inn i solofiolin saman med bordunstemmen i vibrafonen og gjeninnfører den dissonansen mellom Ab-tonalitet og A-dur frå scene 22. Den harmoniske spenninga ligg under dialogen heilt til Elsa tar farvel med George:

Elsa: Now, if you'll forgive me, I'll go inside, pack my little bags and return to Vienna where I belong.
And somewhere out there is a young lady, who I think... will never be a nun....
Auf Wiedersehn, darling..

⁷² Edelweiss består av akkordrekkja [A] A E A D/F# A A/G# F#m D E7 (A E7 A A) [B] E E/G# A A/G# F#m D D/C# Hm E E7 [rep. A]. (mi transkribering).

Eit musikalsk ”valsetema” (fig. 7) følger alle replikkane til Elsa i denne scena, og under avslutningsreplikken vert dette temaet repetert 4 gonger, gjennom fallande sekvensering i stryk (fig. 7a). Etter fjerde repetisjon vert det innført ein kort sesur i orkesteret, og Elsas ”And” i andre setning (gjengitt ovanfor) markerer opptakten til musikalsk endring. Når ho vender blikket mot hagen og fullfører sin siste setning, vert det harmoniske spenningsforholdet vibrafonstemmen etablerte løyst opp i ein kvintsekvensering i bass i hovudtonearten A, og idet Elsa forsvinn inn frå balkongen (og ut av filmen) og musikken ender på ein fermate i treblås.

Opningsvis i denne scena vert det etablert ei 180° linje, ein sentralt filmteknisk grep innanfor ”continuity editing”, der ein gjennom kamerarørsle langs ein 180° akse etablerer synsvinkelen i ein scene eller sekvens.⁷³ I scene 41 vert synsvinkelen plassert hjå Georg, før vi ser han i scena, ved at vi ser Maria bakfrå som vandrar vekk frå huset. Når Georg kjem ut balkongen overtar han ”kamerablikket” ved å fortsette observeringa av Maria. Synsvinkelen vert dermed etablert frå Georgs ståstad, på balkongen, og når Elsa kjem ut deler ho hans observasjon; begge kastar lange blikk utover i hagen, mot Maria som vandrar rundt i månelysset. Vekslinga mellom kameraposisjonar – balkongen og hagen – bidrar til å føre dialogen mellom Elsa og George ut av fokus: observasjonen av Maria gjer henne til eit passivt, forstyrrande element som punkterer den narrative flyten. Medan Maria vert konstruert som eit passivisert visuelt objekt, ”deltar” ho aktivt i den auditive konstruksjonen av scena, noko særleg ”duetten” mellom cello og tverrfløyte (fig. 6c) illustrerer. I forlenging av den musikalske opningen av scena, referert til ovanfor, vert det introdusert eit melodisk fragment frå tittelsongen ”The Sound of Music”. Temaet vert fyrst spela av solo cello, og cellostemmen fortsett i takt 2-4 med ein melodisk diminusjon av ”edelweiss” temaet, der kvar av dei to melodiske bearbeidde figurane i temaet vert sekvenserte mot avslutningen i takt 4. Tverrfløyta kjem inn på opptakt til t.2 som ein imitasjonsstemme; fyrst av ”sound of music”-temaet og deretter med ein sekvensert imitasjon av figur to i ”edelweiss”-temaet. Den melodiske ”foreininga” mellom cello og tverrfløyte fungerer som ein parallell til etableringa av synsvinkel, der 180° sekvensen i kamera klippar mellom Georg og hans observasjon av Maria.

Lesinga ovanfor av ”edelweiss”-temaet i *The Sound of Music* illustrerer to punkt. For det fyrste konstruerer den audiovisuelle koplinga mellom karakteren Georg og ”edelweiss”-

⁷³ Sjå appendix i *Film Art – an introduction* (Bordwell/Thompson 1994).

temaet på det ikkje-diegetiske plan (orkesteret) eitt av mange leiemotiv i denne filmen, som forsterkar og understrekar emosjonar og stemningsskifter som ligg implisitt i narrasjonen og på det visuelle plan. Temaet utgjer også eit fragment av songen 'Edelweiss' som, dei to gongane den vert framført diegetisk, vert sunge av Georg. 'Edelweiss' er både Georgs song og Georgs tema, og dette får fleire konsekvenser for korleis ein les den "audiovisuelle kontraken"⁷⁴ i filmen. På den eine sida fører den utstrakte bruken av musikalske tema til ein flytande overgang mellom ikkje-diegetisk og diegetisk musikk. Når songane får ein musikalsk ikkje-diegetisk parallell i små melodiske tema, vert showet tona ned. Det oppstår ein sonisk flyt gjennom transformasjonen frå tema til song (og omvendt) som viskar ut skiljene mellom narrasjon og show. Opptakten til kjærleiksduetten mellom Georg og Maria illustrerer dette: Når Maria tar til å synge første strofe av kjærleiksduetten, er vi allereie gjort kjent med det melodiske materialet i form av eit musikalsk tema i den føregåande scena, og melodien ho syng vert ein "naturleg" følge av koplinga mellom "edelweiss"-," kjærleiksduett"- "the sound of music"-temaet innleiingsvis i scene 41 (fig. 6). Leiemotivteknikken følgjer dermed ikkje berre karakterar og stemningsskifter som i tradisjonell filmmusikk; i *The Sound of Music* fungerer enkelte av dei musikalske temaene også som introduksjon av songane.

På den andre sida vert det utifrå koplinga mellom musikalske tema og songar konstruert eit gjennomgåande musikalsk tema i denne filmen. Når dei same melodiske motiva vert nytta både i ein auditiv bakgrunn for narrasjonen og i ein musikalsk parallell til handlingsplanet, får ein ei kjensle av at fiksjonen flyt saman i ein "musikalsk diegese". Filmmusikalske grep (som audio-overtoneing) gjer at karakterane fungerer som utgangspunktet for den musikalske utviklinga. Maria syng tittelsongen 'The Sound of Music' i fyrste scene, og når "sound of music"-temaet kjem att (som i scene 41) inngår dette som ein del av den opprinnelege konteksten: songen skaper ein forbindelse mellom karakter, tema og ulike scenar. Vekslinga mellom songnummer og musikalske tema skaper variasjon både i karakterframstilling og narrativ utvikling, samstundes som den musikalske kontinuiteten vert understreka.

Det andre punktet denne vekslinga mellom musikalske tema og songar i *The Sound of Music* illustrerer, er kva for konvensjonar og koder som ligg til grunn for den musikalske utforminga av filmen. Seinromantikken fekk stor innverknad på utforminga både av klassisk Hollywood filmmusikk og musikk i filmmusikalen. Det er fleire aspekt som førte til at nettopp denne

⁷⁴ Omgrep henta frå Chion. Eg vil nytte hans term i diskusjonen i kapittel 4.

stilistiske perioden innanfor europeisk kunstmusikk fekk så stor innverknad på utviklinga av musikk på film. For det fyrste hang det saman med tilgjengelighet på musikalsk materiale. Ved overgangen frå stumfilm til lydfilm på slutten av 1920-talet, kom også behovet for komponistar som kunne skrive musikk for film. Alle stumfilmar hadde ekstern musikk, og alt frå grammafonplater eller enkelt pianoakkompagnement til store orkestre som spela ”live” i kinosalen vart nytta (Frith 1996; Larsen 2005). Det var i hovudsak to grunner til å bruke musikk på stumfilmframvisningane. Det mest opplagde var at musikken dekkja over den mekaniske støyen som framsyningsutstyret medførte, og sørge for at publikum ikkje vart distrahera av dei tekniske aspekta som filmen førte med seg. Den andre grunnen var at film med musikk bidro til at handlinga på lerretet ikkje berre vart ordause gestikuleringar, men førte paradoksalt nok til ei kjensle av ein visuell ”realisme”. Musikken ga flyt til bileta og kunne samstundes tilføre djup og fokus til det todimensjonale lerretet, og dermed kom også behovet for større indre samanheng mellom det visuelle handlingsplanet og den auditive kontinuiteten. Etter fleire døme på ”uheldige” kombinasjonar mellom lyd og bilete (ibid), utvikla Max Winkler tidleg på 1910-talet ein musikalsk guide for bruk av musikk til stumfilm, det som innanfor filmindustrien vart heitande *cue sheet* (Frith 1996:117). Winklers prosjekt var å lage ein katalog over musikk for film både utifrå ein etisk og estetisk vurdering (ibid:116). Den etiske vurderinga gjekk i store trekk på å finne musikk som harmonerte med handlinga i filmen og unngå uintensjonelle motsetnader mellom lyd og bilete. Utifrå Winklers estetiske vurdering, var klassisk musikk best egna til dette formålet. Han klippa og tilpassa verk av alt frå Bach til Bizet og Wagner ned til musikalske motiv og tema til bruk for film (ibid:117):

Winkler’s initiative meant that when ”talking” pictures arrived, when integrated film scores were required, it was composers adept at using these nineteenth-century European bourgeois musical conventions who were seen as best fit for the task. (ibid:118)

Som Frith understrekar, la Winklers initiativ sterke føringar i forhold til kva for musikalsk stil som vart etterspurt når den integrerte filmmusikken kom ved overgangen til lydfilm. At det vart nettopp komponistane som beherska dei musikalske konvensjonane i 1800-tals europeisk kunstmusikk som vann fram, har også fleire forklaringar:

På den ene siden skrev Hollywood-komponistene ikke musikk for konsertsalen; de jobbet som funksjonærer i en industri som produserte underholdning for et sammensatt publikum. Selv om musikken tydeligvis peker inn mot senromantikken, er mange av tradisjonens mer radikale elementer

fraværende eller betydelig neddempet. Harmonisk sett er det for eksempel snakk om en kromatisk orientering, og det arbeides også effektivt med uoppløste dissonanser, men musikken går sjelden til ytterligheter. Og den rommer både elementer fra det sene 1800-tallets ”lettere” musikk og fra samtidens populære musikk. (Larsen 2005:97f)

Peter Larsen (2005) samanliknar komponistane med ”funksjonærer” og framhevar at dei utgjorde ein del av ein underhaldningsindustri retta mot eit samansett massepublikum. Her ligger mykje av forklaringa til at nettopp den seinromantiske musikken – og i sær Wagners opera og symfonisk musikk – fekk så stor innflytelse på utviklinga av filmmusikken i Hollywood. Lesinga ovanfor av Rodgers bruk av leiemotivtekikk i *The Sound of Music*, illustrerer korleis denne seinromantiske kompositoriske teknikken vart eit effektivt reiskap for å skape ein audiovisuell kontinuitet i film. Bruk av leiemotiv og musikalske tema videreførte også Winklers standardisering av ”emosjonelle musikalske kodar” (Frith 1996:116), som publikum allereie var kjente med frå stumfilmperioden. Frith trekk blant anna fram ”den symfoniske musikkens retorikk” (ibid:118) som døme på korleis bruk av musikalske kodar er *culturally determined*: ”it draws on what is assumed to be the audience’s shared understanding of particular musical devices” (ibid). Her er vi attende til McClarys musikalske konvensjonar: *kvifor* vert enkelte musikalske vendingar og stilartar ansett som betre egna til å formidle spesifikke stemningar eller emosjonar enn andre?

Kassabian drøftar spørsmålet ovanfor utifrå ein tredelt ideologikritisk tilnærming til musikk; ein ideologi ”om musikk”, ”i musikk” og ”kommunisert gjennom musikk” (Kassabian 2001:29f). Det første punktet refererer til persepsjonsprosessen, og vert forma utifrå kva kontest musikkopplevinga står i og kva grad av *competence* lyttinga føregår i:

Competence is based on decipherable codes learned through experience. As with language and visual image, we learn through exposure what a given tempo, series of notes, key, time signature, rhythm, volume, and orchestration are meant to signify. (ibid:23)

Dette forklarar kvifor det innanfor filmmusikk framleis finns “production music libraries” (ibid:17) som, i likheit med Winklers “cue sheets” opererer med katalogar over musikalske emosjonar og emner utvikla for filmmusikken. Kassabians andre punkt understrekar at det ikkje berre er persepsjonen av musikk som skaper meaning, men også dei kodane som allereie finns i musikken. Ho nyttar Bach som døme, og peikar på at den historiske konteksten rundt hans verk spela inn på den musikalske utforminga (ibid:28). Kassabians lesing av den barokke

fugen som eit uttrykk for eit sirkulært verdssyn (ibid) dannar eit eksplisitt møtepunkt med McClarys lesing av den klassiske tonaliteten som musikalsk konvensjon. Sist i drøftinga om forholdet mellom musikk og ideologisk kritikk, tar Kassabian opp korleis ideologi også vert kommunisert gjennom musikk. Dette siste punktet inkluderer både musikalske parameter [tekniske kodar] og utanommusikalske element som sjanger, stil, musikalske gester og lyttepraksis [stilistiske kodar] (ibid:30). Kassabians tre punkt synleggjer korleis ei drøfting av musikalske konvensjonar i filmmusikk forutsett ei bevisstgjeringsprosess både rundt kva for ulike kodar som er operative både i den musikalske teksten, lesarkonteksten og den historiske konteksten:

All music refers to other music. Music in the mainstream of its historical uses establishes musical codes to convey a mood or idea, and music breaking with its historical tradition refers to that tradition by interrupting the audience's expectations. There is a vast field of musical experience – ranging from background music for film and television to “golden oldies” to “classical” music – that forms our musical heritage in this culture. And it is this common heritage on which both composers and listeners draw for meaning in music, [...]. In other words, all music, including film music, exists for the listener on this time, or history, continuum. (ibid:51f)

I kombinasjon med den seinromantiske innflytelsen utgjorde amerikansk populærmusikk og europeisk operettetradisjon to andre sentrale inspirasjonskjelder for utviklinga av musikken i filmmusikalen. Medan populærmusikk vart skjøven i bakgrunn ved utforminga av den klassiske filmmusikken⁷⁵, fekk populærmelodien ein sentral posisjon innanfor filmmusikalsjangeren. Kombinasjon med wiensk operette (særleg i forlenginga av Strauss og Lehar⁷⁶), markerte ein avstand til ”seriøs” talefilm (drøfta i introduksjonen) og det musikalske uttrykket signaliserte ofte ein ”lettare” livsstil:

The waltz is the first in a long series of dances/musical styles that permit the musical to carry a message of forbidden desire. From waltz to swing and from jazz to rock and roll, the musical has always been, at least in part, the vehicle of music's ability somehow to escape and protest against the culture of which it is seemingly so much a part.” (Altman 1987:136)

I *The Sound of Music* ligg ”the message of forbidden desire” skjult bak flytande auditive overgangar og eit tonespråk som vitnar lite om sjangerens historiske utgangspunkt i den

⁷⁵ Dette endra seg med ungdomskulturens inntog i film, særleg frå 1970-1980 talet og utover, der *compiled scores*, songar plukka frå andre samanhengar og plassert saman i ein film, utgjorde ein større del av mainstream filmmusikk (Frith, 1996; Kassabian, 2001).

⁷⁶ Sjå bl.a Altman kap.

”lette” musikkteater- og vaudevilletradisjonen frå århundreskiftet. Sjølv ikkje austerikaren Strauss består den musikalske prøven, og Rodgers ”sender” både ”straussvalsen”, baronessa og alle hennar små koffertar heim til Wien ”where she belongs”. Igjen står nonnesong og austeriske ”folkemusikk” pakka inn i seinromantiske etterlevningar med wagnerske leiemotiv og eit orkester til tider strukke ut i nesten mahlerske proporsjonar. Instrumenteringa av orkesteret dekkar heile det visuelle spekteret i filmen; kamera som panorerer over storslåtte fjellandskap, pittorekse alpelandbyar og eventyraktige slott i opningssekvensen vert understreka av fanfaremotivet spela i kvintparallellar av waldhorn og orkesteret som ekspanderer heilt fram til vi når Marias vokalinnspelt og den store grønne grassletta. På same vis understrekar orkesteret også visuell nærleik og intimitet. I scene 41 etablerer duettensekvensen mellom cello og tverrfløyte (fig. 6c) ei nærmast fysisk linje mellom Georg og Maria. Den instrumentale samansmeltinga mellom to instrument, to musikalske tema og to kompositoriske grep (sekvensering og imitasjonsteknikk), føregrip den fysiske omfamninga i scenen etter. ”Det forbudte begjæret” finns også i von Trapps verd, men den vert kommunisert indirekte heilt til alt er lagt til rette for at begjæret diskret kan spelast ut innanfor skjerma omgjevnader (paviljongen), i all løynd. I likheit med det musikalsk erotiserte, vert også det harmonisk tvetydige tona ned. ”Edelweiss”-temaet i scene 22 og 41 vert spela av få instrument (harpe, solo fiolin og strykegruppe) og saman med den avrunda klangen i harpa (borduntonen vert spela med pedal) fører det til at den bitonale effekten av Ab mot A vert lite framtrekkande. Stemningsskiftet i denne scena, markert både gjennom Georgs temperamentsfulle stemme og den harmonisk dissonerande musikken, vert raskt avbroten av lyden av von Trapp borna. Uroa som oppstod i diegesen er over i løpet av kort tid og dramatikken får aldri feste i den filmatiske røynda familien von Trapp omgir seg med. Sjølv flukta frå nazistane mot slutten av filmen og den agiterte ikkje-diegetiske musikken i denne sekvensen, vert punktert idet von Trapp familien når fram til klosteret, og både det auditive og det visuelle tempoet vert senka av nonnene sine beroligande stemmer.

No Noise – ‘My Favourite Things’ anno 2000

Selma fryktar stillheita meir enn noko anna. I fengselscella er det berre lyden som kjem frå ventilasjonskanalen som bryt det auditive tomrommet som omgir henne, og hymna frå fengselskapellet vert det einaste muiskalske haldepunktet:

*Abide With Me; fast falls the eventide;
The darkness deepens; Lord with me abide.
When other helpers fail and comforts flee.
Help of the helpless, O abide with me.
(Henry F. Lyte)⁷⁷*

Berre dei to siste strofene av dette verset høyrest på lydsporet, men det er tilstrekkeleg for å identifisere fragmentet som den engelske hymna "Abide With Me".⁷⁸ Etter at siste ord i 2. strofe (sjå ovanfor) er avfrasert, høyrest ein vokalstemme med ein trinnvis oppadgåande rørsle over to taktar. Denne stemmen vert loopa ein gong og fada ut idet koret frå kapellet startar å synge 4. strofe. Når koret kjem til ordet "with", kjem den sampla vokalen inn att, med ein understemme som ligg på ein tone gjennom heile figuren (fig. 8). Den tostemte vokalloopen fortsett etter at koret avsluttar verset, og på tredje repetisjon vert det etablert ein sampla perkussiv lyd på første slag i kvar takt. Den rytmiske markeringa av totaktersfiguren fastsett ein jamn $\frac{3}{4}$ dels puls i figuren. Selma startar å synge fjerde gong vi høyrer vokalloopen:

Raindrops on roses and whiskers on kittens

Første strofe av "My Favourite Things" kjem inn på andre takt i loopen. I Rodgers originalversjon går denne strofa over 4 takter, medan Selma her syng den fordelt utover eit 8-takters forløp (fig. 8). Den rytmiske forksyvinga av dei melodiske frasene, samt at pulsmarkeringa på slag 1 i kvar takt gradvis vert fada ut, gjer at ein får ei kjensle av lågare tempo når melodien kjem inn. Det same skjer gjennom taktskifte innleiingsvis mellom koret og vokalloopen. Overgangen frå 4/4 i korsatsen til den rytmiske vokalfiguren i $\frac{3}{4}$ indikerer eit temposkiftet trass i at fjerdedelspulsen er uendra. Den rytmiske spenninga i første del får ein melodisk parallell i neste melodiske sekvens Selma syng. Reprisen av "raindrops on roses" (1. A-del) er lagt ein tone opp, til Dm, noko som markerer eit skifte i forhold til førre melodiske sekvens og skaper ein harmonisk dissonerande effekt til vokalfiguren i Cm. Den rytmiske og harmoniske ambivalensen som oppstår i løpet av første og andre melodiske sekvens understrekar den gjennomgåande kontrasten som pregar Selmas versjon av "My Favourite Things". Frå starten av let stemmen hennar kontrollert og melodien i første sekvens vert sunge med ein klar diksjon og ein fokusert klang. Andre melodisekvens (A), har rytmisk fraserings

⁷⁷ 1. vers. (<http://en.wikipedia.org>.)

⁷⁸ <http://en.wikipedia.org>,

og større melodisk framdrift, samstundes som klangen i stemmen nærmar seg eit bristepunkt; vi høyrer at gråten pressar seg fram gjennom tonane og ho tar pausar mellom frasene. Etter denne sekvensen kjem ein 8-takters pause i melodien og 4 loops av vokalfiguren. Når Selma startar å synge siste sekvens (andre A-del – B), er ho attende i Cm, men syng ein improvisert melodi over songteksten ”cream coloured ponies and crisp apple strudels. Door bells and sleigh bells..”. Stemmen låter fokusert att, tempoet er rubato og fraseringa er legato med markato betoning av enkelte ord i teksten (fig. 9). På ”schnitzel with noodles” vert ein rytmisk frasering og ein fastare puls etablert. Den rytmiske overgangen er også markert med eit stemningsskifte i framføringa. Stemmen er kontrollert og let i motsetnad til dei to føregåande sekvensane meir utadvendt. Dette heng først og fremst saman med at volumet er sterkare, men også med ei lettare frasering av songteksten. I dei to føregåande sekvensane fekk ein ei kjensle av at stemmen ”klamra” seg fast til enkelte av orda, gjennom ulike accentuering av orda og synkoperte fraser. Frå og med siste del av 2. A-del, dannar orda i teksten og den jamne rytmiske fraseringa ein melodisk flyt. Rytmiseringen vert understreka i den avsluttande B-delen ved at Selma ”akkompagnerer” songen med tannkosten som trommar mot veggen og føtene som steppar avslutningen av ’My Favourite Things’.

Forut for songen i scena **No Noise** har Selma ein samtale med fengselsbetjenten Brenda. Selma vil vite kva som skjer om søknaden om utsetjing av avrettinga ikkje går gjennom, og ho vert overført til ”the other cell block” der fangane tilbringer den siste dagen før dei vert hengde. Brenda prøver å overbevise henne om at ho vil få utsetjing av dødsdommen og ynskjer å roe henne:

Brenda: Why don’t you try to think of something nice, right?

Selma: It’s just so quiet here...

Brenda: What’s that got to do with it, Selma?

Selma: You know, when I used to work on [in] the factory, I used to dream that I was in a musical, ‘cause in a musical nothing dreadful ever happens.....

But it’s so quiet here....

Liksom i *The Sound of Music*, er ’My Favourite Things’ i denne scena motivert utifrå den føreståande dialogen i narrasjonen. I begge tilfella fungerer musikken som eit auditivt alternativ: i originalen byttar songen ut den øredøvande stormen, medan i *Dancer in the Dark* overdøver songen stillheita i fengselet. Dei to settingane etablerer også ei audiovisuell ramme for kva for diegetiske lydar som inngår i konstruksjonen av diegetisk musikk. Lyden av ei

dunpute, et vindu som slår og regnet mot ruta fungerer som auditive markørar av soverommet i *The Sound of Music*. Også i **No Noise** indikerer dei få diegetiske lydkjeldene i ein avgrensa diegese, samstundes som dei her bidrar til å utvide lydrommet i "My Favourite Things". Korhymna utgjer den auditive bakgrunnen for den sampla vokalfiguren som kjem inn i mellomgrunnen i lydrommet. Når musikken frå ventilasjonskanalen forsvinn vert den erstatta med Selmas stemme, og den spatiale utforminga av musikken går frå bakgrunn-mellomgrunn til mellomgrunn-forgrunn. Som i 'Scatterheart' fører endringa av lydrommet i 'My Favourite Things' til eit endra audiovisuelt fokus; frå inne til ute (overgang til refreng i 'Scatterheart') og frå avstand til nærleik. Medan diegetisk og ikkje-diegetisk lyd flyt saman i scena frå *The Sound of Music*, opprettheld lydsporet i **No Noise** eit klart skilje mellom dei to auditive nivåa. Dette heng saman med at opptaket av stemmen er gjort med direkte lyd frå settet, samtidig med filminga av scenen⁷⁹, noko som fører til ein distanse mellom melodistemmen og vokalloopen. Som illustrert i lesinga ovanfor, etablerer den harmoniske og rytmiske forskyvinga mellom ulike nivå i låten ein parallell til avstanden i lydsporet. Den auditive dissonansen fører med seg eit fokusskifte i lytteprosessen. 'My Favourite Things' får eit heilt anna innhald i *Dancer in the Dark* enn i *The Sound of Music*. I sistnemnde film "innfrir" songen og skaper tryggleik, medan versjonen i **No Noise** tvert om understrekar det skjøre nettet kring Selma.

Versjonen av 'My Favourite Things' i **No Noise** representerer både ei videreføring av og eit brot med dei musikalske konvensjonane i filmmusikalsjangeren. Trass i at avstanden mellom diegetisk og ikkje-diegetisk lyd vert opprettheldt og tydeleggjort i denne scena, konstruerer koplingane mellom dei musikalske elementa eit supra-diegetisk nivå. I originalversjonen av 'My Favourite Things' innfører overgangen frå dialog til songtekst ein "rytmisk kausalitet" i scena. I **No Noise** vert korhymna "harmonisert": utdraget vi høyrer frå "Abide With Me" går i Eb-dur og vokalfiguren etablerer parallelltonearten, Cm, det harmoniske grunnlaget for musikken. Vidare er den harmoniske dissonansen og rytmiske forskyvinga i 'My Favourite Things' fundert på dei same tonale konvensjonane som introduksjonen av "edelweiss"-temaet i *The Sound of Music*, der det musikalsk tvetydige refererer til ein ustabilitet i diegesen.

Den musikalske ustabiliteten i **No Noise** vert understreka på fleire nivå. For det fyrste gjennom ei fragmentering av songstrukturen i 'My Favourite Things'. Den opprinnelege

⁷⁹ Sjø bl.a Muir, 2004 for filmteknisk drøfting av *Dancer in the Dark*.

forma på låten, A A A1 B, vert oppstykket i mindre sekvensar og A1-delen vert utelatt medan dei første fire taktene av låta vert repetert rett etter kvarandre. Ostinatet i vokalfiguren etablerer Cm-akkorden (med høg ledetone) som harmonisk underlag for heile låten, og melodien går inn og ut ostinatet både harmonisk og rytmisk. For det andre vert kontrastane mellom dei ulike musikalske elementa forsterka av framføringskonteksten. Kombinasjonen med settinga i fenselscella, den føregåande dialogen med Brenda og ”gravferdshymna”⁸⁰ frå fengselskapellet står i sterk kontrast til det livsbejaande uttrykket i ’My Favourite Things’. Rekontekstualiseringa av ’My Favourite Things’ fører både til ei formmessig og innhaldsmessig endring av den musikalske teksten. Som musikalsk ”allusjon”⁸¹ bringer denne låta med seg eit heilt sett med meiningslag: ”in a few seconds of film time an allusion can evoke another whole narrative for the perceiver familiar with the excerpt” (Kassabian 2001:50). Kassabian drøftar i denne samanhengen korleis filmmusikk kan tilføre ein film eit nytt narrativt meiningsnivå. Denne varianten av *quotation* (ibid) forutsetter at den ”siterte” musikken inngår som del av ein opprinneleg narrativ tekst, som til dømes opera eller ballett, og at lesaren er kjent med den opprinnelege konteksten. Bruk av enkeltståande songar i film fungerer dermed som sitat, noko fragmentet av ’Abide With Me’ i **No Noise** illustrerer. Trass i at denne songen har sterke kulturelle konnotasjonar, vil den ikkje etablere eit spesifikt metanarrativt nivå i denne scena. Allusjonen til *The Sound of Music* i **No Noise** verkar inn på fleire meiningsdannande nivå. Filmmusikalen utgjer ein gjennomgåande referanse i *Dancer in the Dark*, og vi høyrer tonane frå ”My Favourite Things” allereie opningsvis filmdiegesen. I *Dancer in the Dark* setter det lokale amatørteateret opp *The Sound of Music*, som dermed vert konstruert som ”the show-within-a-film”:

Post-studio musical [...] in turn incorporate material from the ”golden age” of the studio-era musical, playing on our feelings for the performers of that era. In a sense the history of popular entertainment in America is rewritten as the show-within-a-film in musical entertainment. The materials change, but the process remains constant. (Feuer 1993:94)

I forlenginga av sitatet ovanfor, drøftar Feuer ”resirkulering” (ibid) av sjangertekstar i post-studio filmmusikalen opp mot konstruksjon av kontinuitet i sjangeren. Som ”show i filmen” avdekkjer sjangersitatet forma i det nye materialet. Når sjangersitatet avmystifiserer konteksten, peikar det direkte attende til sitatet. Samanstillinga av nytt og gammalt materiale

⁸⁰ ”Abide With Me” vert i mange protestantiske land nytta som salme ved gravferder, <http://en.wikipedia.org>, norsk tittel: ”O, bli hos meg”

⁸¹ *Allusion* (mi oversetjing) (Kassabian 2001:50)

synleggjer ein felles sjangertradisjon, og bidrar til å smelte saman fortid og notid i sjangeren. Det intertekstuelle grepet konstruerer ein kontinuitet over tid mellom ulike sjangertekstar og mellom sjangeren og publikum (ibid). Publikum identifiserer seg med filmen gjennom referansene til tradisjonen i det nye materialet.

I **No Noise** gjer Selma eit forsøk på å resirkulere glansen frå *The Sound of Music*, i ein kontekst som i utgangspunktet riv vekk grunnlaget for estetisk overskot. Her er all staffasje tatt vekk, og Selma må lage "showet" ved hjelp av seg sjølv og dei få rekvisittane ho har til rådighet (tannbørste og ...). Når ho trommar på veggen med tannbørsten og steppar med gummisålar, er det lite som minnar om Hollywoodeksessen i *The Sound of Music*: Dette er eit show utan scene; ein scene utan "flow".

Innleiinga til musikksekvensen i **No Noise** er dialogen mellom Brenda og Selma (referert utdrag av ovanfor). Det vert nytta handheldt kamera⁸², og heile dialogen er filma med *medium-* til *close-up-sho*⁸³t. Kamera har same posisjon gjennom heile sekvensen, og det visuelle fokuset er på dialogen. Ved bruk av zoom og klipping mellom karakterane, vert dynamikken i samtalen framheva. Opptakta til 'My Favourite Things' skjer gjennom ei kamerarøsla mot ventilasjonskanalen og attende til Selma som leitar seg fram mot lyden som kjem derifrå. Kamera er framleis handheldt når vi første gong høyrer vokalostinatet under hymna "Abide With Me". Andre gong vokalostinatet kjem inn, vert både kameraposisjon og biletet endra. Frå dette punktet av vert 'My Favourite Things' filma med fleire⁸⁴ stasjonære kamera. Det handheldte kameraet i den føregåande dialogen, fungerte som eit aktivt observerande blikk på samtalen mellom Brenda og Selma. Når kameraposisjonane vert fiksert til eitt punkt, stoppar observasjonen opp. Frå no av vert det visuelle blikket registrerande. Sekvensen består av klipp mellom ulike visuelle posisjonar, alle frå motsett side av Selma, som "dokumenterer" cella: toalettet, senga, føtene til Selma og Selma sitt ansikt når ho syng (og gret). Kamera følgjer ikkje Selma sine rørsler lenger; ho går inn og ut av dei visuelle utsnitt.

⁸² Alle referanser til produksjonstekniske grep i dette avsnittet støttar seg på Muir si gjennomgang av *Dancer in the Dark* (2005) og intervju med Lars von Trier (*Dancer in the Dark*, 'special features').

⁸³ Sjå Bordwell & Thompson (1997:appendix).

⁸⁴ Eg er usikker på det eksakte antalet, og har ikkje funne referansar til dette, men vil anta at det er mellom 3-5 kamera.

Den audiovisuelle fragmenteringa av rommet fører til ei estetisk stilisering av uttrykket. Både rekontekstualiseringa av musikken og dei statiske kameraposisjonane, gjer at **No Noise** framstår i ein strippa, fragmentert form. Når Selma ”steppar” avslutninga av ”My Favourite Things” er det berre fotrørslene som indikerer denne dansestilen. Lyden av gummisålar mot betonggulv tar vekk den rytmiske funksjonen stepping har. Fokuset vert på dansen som form. Det visuelle uttrykket understrekar det stiliserte uttrykket i dansen, og markerer overgangen til songen. Når kamera skiftar frå handheldt til stasjonært, vert det lagt på eit filter på bilete. Filteret framhevar fargane og understrekar dei visuelle kontrastane i klippa. Kontrasten til handlingsscenane før og etter musikksekvensen vert også gjort eksplisitt gjennom dette filmatiske grepet. Dialogen som kjem både før og etter ’My Favourite Things’ er filma utelukkande med lyskjelder som inngår i diegesen. Kombinert med det handheldte kameraet, gir dette ein nærast dokumentarisk preg. I desse sekvensane er samtalen mellom Brenda og Selma den einaste lyden vi høyrer. Pausane i dialogen plasserer dermed stillheit som det auditive fokuset.

Dei filmtekniske grepa drøfta ovanfor, er eit gjennomgåande trekk i *Dancer in the Dark*, og stasjonært kamera og fargefilter vert nytta i alle musikalscenane. Også dei auditive verkemidla i overgang mellom narrasjon og musikk vert nytta tilsvarande som her. Rytmiske impulsar (harmonisk kun i **No Noise**) dannar grunnpuls i musikken (som i **Scatterheart**) og songane vert etablert i same diegese som det narrative. Fleire av songane i *Dancer in the Dark* ligg også nært opp til tradisjonelle filmmusikalske song- og dansenummer, med gjennomkoreograferte dansar og sjangerspesifikke stilelement i koreografien. Stepping inngår som element i to av songane, ’In The Musicals – Part I’ og ’In The Musicals – Part II’, og *bricolage* utgjer ein del av koreografien både i ’Cvalda’, ’I’ve Seen it All’ og ’Scatterheart’. Dei musikalske arrangementa og instrumenteringa av både ’Cvalda’ og ’In The Musicals Part I–II’ er tydeleg inspirerte av show-musikalar. Songane har tradisjonell orkesterbesetning med stor strykargruppe, harpe, treblås og messingblåsrekke (trompet, trombone, saksofon). Arrangementa av begge songane kombinerer det lyrisk-melodiske med rytmiske blåseriff, som skaper grunnlag for koreografisk variasjon og utvikling. Desse stilistiske grepa etablerer fleire linjer attende til filmmusikaltradisjonen, samstundes som det estetiske uttrykket skaper kontrast.

Denne kontrasten oppstår fyrst og fremst tempoært gjennom den visuelle presentasjonen av musikalscenane i filmen. Dette har samband med synkronisering mellom musikk,

koreografi og kameraredigering. Chion bruker termen *synch point* for å forklare konstruksjonen av audiovisuelle møtepunkt:

Synch points naturally signify in relation to the content of the scene and the film's overall dynamics. As such, they give the audiovisual flow its phrasing, just as chords or cadences, which are also vertical meetings of elements, can give phrasing to a sequence of music. (Chion 1994:59)

Chion koplar *synch points* opp til punkt i film som vert markert gjennom synkronisering av auditive og visuelle element. Synkronisert punkt kan vere alt frå audiovisuelle brot, der lyd og bilete vert kutta samstundes, til viktige ord som vert utheva i løpet av ein dialog (ibid). I hans samanheng refererer termen til framheving av enkelte punkt i ei scene, for å rette fokus mot ein bestemt del av handlinga. Dette bidrar dermed til å skape dynamikk og framdrift i ein film. I musikalscenar i filmmusikalen oppstår slike punkt nærast kontinuerleg. Gjennom musikalsk strukturering av diegesen, vert det retta eit spesifikt fokus mot den audiovisuelle koplinga. Dette skjer i særleg grad gjennom synkronisering av koreografi og kamerarørsle i forhold til det musikalske forløpet. I *The Sound of Music* er koreografien nedtona for at rørsleane til karakterane skal verke mest mogleg naturlege⁸⁵. Like fullt er desse rørsleane ”tett”⁸⁶ synkroniserte (ibid:65) i forhold til musikken, og kamera følgjer den musikalske utforminga. Stoppar musikken, stoppar også både karakterane og kamera opp: Som til dømes når Captain von Trapp kjem inn og avbryt songen til Maria i ’My Favourite Things’. I *Dancer in the Dark* stoppar kamera opp idet musikken startar. I scenane **Cvalda**, **I’ve Seen It All** og **In The Musical’s Part I-II** vert det nytta store danseensemble. Dei gjennomkoreograferte dansane i desse scenane er nært bundne opp til musikken, og skaper såleis ei tett synkronisering mellom musikk og rørsle. Den audiovisuelle flyten som koreografien legg opp til, vert bokstaveleg tala klippa vekk. Ved å konstruere desse scenane utifrå samankopling av fastmonterte kamera spreidd rundt i diegesen, vert det visuelle overblikket fjerna. I staden for får ein servert utsnitt, ofte i form av ein fot eller ein liten del av ein større koreografisk samanheng (**Cvalda** er eit godt døme), noko som stoppar den audiovisuelle flyten i scena. Dette fører til same effekt som Selma si stepping i ’My Favourite Things’: Dansetrinna vert rytmiske rørsler, meir enn ein del av ein koreografisk samanheng. Dansen i *Dancer in the Dark* fører til *loose synch* (ibid): “In general, loose synch gives a less naturalistic, more readily poetic effect [...]” (ibid).

⁸⁵ Sjå blant anna Altman (1987) og Feuer (1993) for drøfting av *rhythmic walking*.

⁸⁶ Chion snakkar om *tight synchronisms* i forhold til leppesynkronisering, og trekk fram fransk film som eit døme på ”tett” synkronisering (ibid:65).

Den ”poetiske effekten” av laus synkronisering gir seg utslag både i ein tempoær kontrast mellom elementa i filmen, samstundes som det vert etablert ein kontrast i forhold til filmmusikaltradisjonen den refererer til. Når den audiovisuelle flyten vert fragmentert, vert også illusjonen om publikum som deltakar i showet broten. Bruk av sjangersitat i *Dancer in the Dark* forsterkar avstanden mellom denne filmen og filmmusikalen. Showet i filmen vert ikkje gjennomført: Selma trekk seg frå rolla som Maria og ender opp med å synge ’My Favourite Things’ i einsemd i fengselet. Det ”showet” ho sett opp for seg sjølv i cella, har lite til felles med det musikalske samhaldet som oppstår utav denne songen i *The Sound of Music*. Som eit fastmontert kamera dokumenterer *Dancer in the Dark* tradisjonen. Filmmusikalsjangeren vert ikkje resirkulert, den vert rekontekstualisert og fragmentert.

Kapittel 4: Fragmentering av fellesskapet

”Clatter, crash, clack!” – stemme og identitet

Apart from its vocal range, the singing voice of Julie Andrews is quite remarkable for its crisp clarity and precise diction. [...] It is a perfectly pitched, superbly articulated vocal instrument ideal for the lyric-dependent songs of stage and movie musicals. (Kemp 2000:60)

For many viewers and fans of Björk, her voice with all its shades signifies her gender regardless of what register she might be singing in or what styles she might be appropriating. (Hawkins 1999:52)

Dei to sitata ovanfor representerer startpunktet ei drøfting av stemmene ”bak” Selma og Maria: Björk og Julie Andrews.

Det fyrste sitatet er henta frå Peter Kems artikkel ’How Do You Solve a ’Problem’ like Maria von Poppins?’ (Kemp 2000), der han gjer ei samanliknande lesing av to av Julie Andrews mest kjende filmmusikalroller, Mary Poppins⁸⁷ og Maria von Trapp. Kemp undersøker blant anna kva som skaper møtepunktet mellom desse to karakterane i det han kallar ”Maria von Poppins”-personaen (ibid:55). I utgangspunktet representerer begge karakterane ei kvinne som kjem inn i ein ny sosial kontekst, og som gjennom sitt vesen snur opp ned på den nye tilværa dei inntar. Mary Poppins kjem bokstaveleg tala dalande ned, og tar umiddelbart over kontrollen i hushaldet til familien Banks ”issuing Zen-like orders for living” (ibid:56). Både Mary og Maria utfordrar dei rådande patriarkalske forholda i familien dei kjem til, men vinn fram med sine prinsipp og ideal med ulike metodar. Medan Mary framstår som ein praktisk organisator som gjer arbeid til leik (ibid), tilfører Maria ein spontan musikalitet som gjeninnfører musikk som kvalitet.

Kva er det som gjer at ”Maria von Poppins”-personaen får slik gjennomslagskraft? Kemp understrekar at desse to kvinnelege karakterane på mange vis er svært ulike, samstundes som dei representerer ein felles ”utopisk kraft”: ”If Mary Poppins brings a kind of Utopian heaven to earth, then *The Sound of Music*’s novitiative nun, Maria, affirms and virtually embodies a kind of heaven on earth, a heaven in earth” (ibid:57). Det er derimot verken Maria eller Mary som personifiserer himmel på jord, men kanaliseringa av desse to karakterane gjennom Julie Andrews. ”Maria von Poppins”-personaen er uløysleg knytta til Julie Andrews, og det er

⁸⁷ Hovudrollekarakteren i *Mary Poppins* (1964) (ibid:55).

særleg gjennom stemmen hennar at denne identifikasjonen finn stad: "What does of course link both these numbers ["Spoonful of Sugar" og "My Favourite Things"] is that Julie Andrews sings them. The uncluttered sincerity and openness of Julie Andrews' acting is matched by her unique singing style" (ibid:60). I følgje Kemp ligg Andrews sin "unike songstil" i at ho legg vekt på meningsinnhaldet i songane ho syng. Han framhevar i si lesing korleis Julie Andrews sin stemme fungerer som eit verkty for songen, utan noko som helst "idiosynkratisk, personleg utbrodering" (ibid): "What she does do, and it is a substantial aspect of her contribution to the musical genre, is to honour the text of a song, to present purely and simply the song" (ibid).

Implisitt i Kemp si lesing, ligg ideen om ein autentisk song som får utløp gjennom eit "vokalinstrument" (ibid). Han samanliknar Julie Andrews "crisp clarity" og "precise diction" med andre songarar [Garland, Streisand, Minelli og Midler] som "overwhelm a song to the point of eccentric appropriation" (ibid). At songaren "trer fram" gjennom songen, utgjer hjå Kemp eit forkludrande element i forhold til presentasjonen av "purely and simply the song". Kan ein påstå, som Kemp hevdar, at songen har ei "rein form"? Kva ligg bak hans lesing av at Julie Andrews leverer "the goods clean", i større grad enn til dømes Judy Garland?

David Brackett (1995, 2000) problematiserer denne forma for estetisk evaluering med utgangspunkt i to innspelningar av låta 'I'll Be Seeing You'. Begge innspelingane vart gjort i 1944, av henholdsvis Bing Crosby og Billie Holiday (ibid:34), og Brackett undersøker korleis den estetiske evalueringa av desse to versjonane har endra seg over åra. Spørsmålet han stiller er kvifor Holiday sin versjon er den som i dag får mest mersemd (både av kritikarar og lyttarar), medan det i 1944 var Crosby som hadde den største suksessen. Brackett peikar på at den kritiske diskursen rundt Billie Holiday sine innspelningar ofte har hatt ei biografisk kopling, noko som har bidratt til å forme korleis ein tolkar musikken hennar i dag. Fokuset har lege på korleis hennar liv kan seiast å vere ei kjelde for musikalsk meaning (ibid:38), og koplinga mellom Holidays personlege tragedie og hennar musikalske uttrykk har bidratt til å gi hennar versjon av 'I'll Be Seeing You' ein "artistisk autentisitet" (ibid). Historia om Bing Crosby har motsett forteikn. Brackett trekk fram Crosby sitt kommersielle musikalske uttrykk og hans status som populærkulturelt ikon, som to forklaringar på suksessen med 'I'll Be Seeing You' i 1944. Han illustrerer korleis kritikane av låta i samtidige musikkmagasiner fokuserte på Crosby som ein tilgjengeleg artist: "Instead of criticism, the reviews function to demonstrate the easy familiarity of the reviewer with Crosby and his records, as well as to

reinforce that sense of comfort between audience, singer and writer” (ibid:40). ’I’ll Be Seeing You’ med Crosby representerer den mest tidskonforme av dei to versjonane av låta. Brackett nyttar termen *overcoded* (ibid:55) for å drøfte kvifor Bing Crosbys musikalske uttrykk i dag vert sett på som ein klisje, når han i si samtid vart rekna som ein musikalsk innovatør. Dei var nettopp dei teknologiske nyvinningane i Crosby si samtid, som mikrofon- og opptaksteknikk, som gjorde det mogleg for han å utvikle sin musikalske ”casulness”(ibid). Medan Crosbys ”crooning” (ibid) la eit stilistisk grunnlag for mange populærmusikalske songarar i ettertid (Frank Sinatra, Dean Martin osv.), fekk ikkje Billie Holiday sin songstil kommersielt gjennomslag. Hennes songstil etablerte fleire spenningar i musikken, særleg gjennom fraserings bakpå beatet og vektlegging av dissonerande punkt mellom melodi og underlag, og var dermed vanskelegare å imitere enn Crosbys stil (ibid:71). Kombinasjonen mellom det musikalske uttrykket og dei biografiske detaljane rundt Holiday, gjer at hennes versjon av ’I’ll Be Seeing You’ har vorte drøfta som ”underkoda” (ibid):

Questions of aesthetic values are intimately linked not only to an individual song’s reception history, but as well to historical shifts in the prestige of various codes articulated by a text; and these shifts may fluctuate inversely to the initial dissemination of a recording, as an initially popular style saturates the musical soundscape, thereby eventually creating a sense of “overcoding” (ibid:73).

Det Brackett her illustrerer, er at det vil vere eit skiftande fokus på dei ulike kodane som vert artikulerte gjennom ein tekst. Teksten får både endra meining og estetisk evaluering, som ”underkoda” eller ”overkoda”, alt ettersom kva for koder som er operative frå ei spesifikk lesing av teksten til ein annan.

Den historiske kontekstualiseringa Brackett legg til grunn for si drøfting av ”overkoding” og ”underkoding” av musikalske tekstar, illustrerer fleire poeng i forhold til Kemp si lesing av Julie Andrews som songar. Fyrst og fremst ideen om det ”reine” vokalinstrumentet utan ”støy på linja”. Stemmen sitt særpreg er nettopp at den ikkje gir eit sært preg til songen, men er eit intstrument som formidlar den ”autentiske” songen. Eit spørsmål dukkar umiddelbart opp: Er det mogleg å fiksure songen til eit autentisk nivå? Tenkjer Kemp her på at den nedskrivne songteksten og den noterte musikken? Implisitt kan det verke slik, utifrå korleis han skildrar Julie Andrews som formidlar: ”’Here is *the* song’ [...] ’It’s the *song* that has been offered through me (Kemp 2000:60). Fikseringa av teksten er problematisk; argumentet om ein autentisk tekst byr på to enda større problem. Dersom det er notepartituret frå komponisten si

hand Kemp definerer som autentisk, tyder dette på at songaren utelukkande er eit framføringsmiddel for intensjonen bak den klingande musikken.

Her ligg det eit gjenskin av den romantiske idéen om det autonome og avlsutta verket⁸⁸, som i liten grad harmonerer med Kemp si lesing av Julie Andrews som filmpersona.

Konstruksjonen av "Maria von Poppins" er gjort utifrå ei lesing av Andrews si tolking av karakterane Maria og Mary, og er utelukkande kopla opp til dei to filmane ho hadde hovudrolla i. Her er ikkje spor av auteurisme, og inga filmkarakter "i seg sjølv". Paradokset vert at medan Kemp understrekar Julie Andrews si forming og konstruksjon av karakterrollene i dei to filmane, påstår han samtidig at ho som songar nærast opphøyrer som identitet og vert transformert til ein transparent musikalsk kropp (ibid).

På den andre sida: Dersom det er den spesifikke formidlinga til Julie Andrews som utgjer den autentiske songen, bringer dette opp spørsmål kring autenticitet som omgrep. For det fyrste må ein spørre: Kven er det som syng? Er det filmpersonaen eller songaren Julie Andrews, er det dei enkelte karakterane Andrews spelar eller er det Kemps konstruksjon av "Maria von Poppins"? Som Brackett peikar på, har autenticitet vore nært knytta opp mot marginaliserte grupper i samfunnet – den afrikansk-amerikanske songaren Billie Holiday eller countrysongaren Hank Williams (Brackett 2000) – som utifrå ein pre-kommersiell posisjon ga grunnlag for eit "opprektig" musikalsk uttrykk (ibid:88f). Julie Andrews er så langt frå ein marginal artist som det er mogleg å komme. Ho representerer tvert om det kommersielle toppunktet innanfor filmmusikalsjangeren. Andrews sin andre filmmusikal, *The Sound of Music*, toppa lista over tidenes mest sette filmar i nermare 10 år⁸⁹, og etablerte Julie Andrews som filmmusikalstjerne i Hollywood. Kemp sin artikkel er eit synleg døme på dette: Det er hans fascinasjon for *stjerna* Julie Andrews som danner utgangspunkt for drøftinga. Når Kemp refererer til stjerna og filmpersonaen Julie Andrews, korleis kan han kople denne openlyse konstruksjonen av identitet opp mot eit autentisk uttrykk? Det som tilsynelatande står på spel her, er ikkje *om* Julie Andrews si stemme formidlar songen sin autenticitet. Snarare bør ein undersøke *kvifor* songen vert opplevd som autentisk gjennom hennar stemme.

Kvifor vert ein framleis i dag "bergteken" – her snakkar eg både på vegne av Kemp og meg sjølv - av Julie Andrews si stemme og framtoning? Er det berre tale om stemmeprakt og

⁸⁸ Sjå bl.a Brackett (ibid:19f).

⁸⁹ *The Sound of Music* passerte *Gone With The Wind* som tidenes block-buster suksess då den kom i 1965. Filmen toppa av lista over dei mest sette filmane (of all times) fram til *Gudfaren* (1972).
www.filmsite.org/soun.html

utstråling, eller er det også andre aspekt som spelar inn i konstruksjonen av ”Maria von Poppins”? Kemp trekk fram stemmekvalitetar som ”intonasjon”, ”klar diksjon”, ”krisp klarheit” og ”vokalt register” (Kemp 2000:60) når han skildrar Julie Andrews si stemme. I tillegg vil eg her legge til *egalitet*: ”[**egalisere**,] dvs. å utjevne forskjellen mellom de ulike klangregistrene i sang eller instrumentalspill, slik at klangen blir tilnærmet lik i alle leier” (Engstrøm, Törnblom [red.] 1983:130). Utover å jamne ut overgangane mellom registra, har også egaliteten i Andrews sin stemme samanheng med ”kjerne” i klangen. Med ”kjerne” tenkjer eg ikkje i denne samanhengen på Barthes ”grain”, men refererer fyrst og fremst til ein stemmeteknisk term innanfor klassisk sangtradisjon. Kjerne i stemmen vert ofte kopla opp mot fokus i klangen, som oppnås gjennom ein kontrollert luftstrøm.⁹⁰ Julie Andrews si stemme låter like fokusert uansett register, styrkegrad og klangleg variasjon. Sjølv på dei stadene der ho lagar ”knekk” i stemmen, til dømes når ho jodlar i ’The Lonely Goat Heard’, får ein ikkje noko klangleg kjensle av registerbrot. I andre songar, som i ’My Favourite Things’, snakkesyng ho enkelte fraser. Heller ikkje her vert vi klangleg distrahererte, men heller tvert om overbeviste om Andrews sin ”naturlege”, forteljande stemme.

Årsaka til at eg her trekk fram egaliteten i Julie Andrews sin stemme, er for å eksemplifisere kva som kan forklare kvifor Kemp opplever denne stemma meir som eit instrument enn som eit personleg uttrykk. Andrews sitt vokaluttrykk må lesast i samanheng med den konteksten den uttrykker seg i, i denne samanhengen *The Sound of Music*. Som vist i førre kapittel er denne filmen prega av ”flow”, både visuelt, narrativt og auditivt. Sonisk flyt vert også oppnådd gjennom lydproduksjon. Den gjennomgåande produsert lyden i *The Sound of Music*, både diegetisk og ikkje-diegetisk, fører til at dei auditive overgangane mest ikkje er merkbare. Songane og dialogen har same spatiale plassering, og dette får innverknad på korleis ein opplever overgangen frå snakkestemme til songstemme i filmen. Når Julie Andrews, eller nokon av dei andre karakterane, startar å synge, vert det som ei musikalsk vidareføring av den føregåande replikken. Post-synkroniseringa av vokalen gjer at stemmen ikkje vert forstyrta av teknisk ”støy”: Melodiane er perfekt intonerte og ein høyrer knapt nok at ho pustar. Det er derimot ikkje sagt at Julie Andrews må ha teknisk hjelp for å låte slik ho gjer. Mange av songane i *The Sound of Music* er teknisk krevande, ’The Lonely Goat Heard’ har ambitus c1#-h2, og i tillegg har Andrews sin stemme stor klangleg variasjon. Det som bind vokaluttrykket til Andrews saman, og som gjer at stemmen blandar seg med musikken, er egaliteten. Ho

⁹⁰ Her støttar eg meg på egne erfaringar som songar, og ulike forklaringar gitt av songpedagogar opp gjennom dei åra eg har tatt songtimar.

framstår som ein slags personifisert sonisk flyt i det musikalske uttrykket: Eit perfekt ”instrument” for å formidle filmens ”flow”.

Er vi her attende til Kemp si lesing av Julie Andrews stemme som eit middel for å formidle ein autentisk song? Tvert imot. Det eg vil illustrere er at Julie Andrews passar ”som fot i hose” i det musikalske landskapet til Rodgers, fordi stemmen hennar fell saman med dei musikalske kodane som pregar songane i *The Sound of Music*. Musikalsk flyt oppstår både som konsekvens av kompositoriske grep i songane, og fordi dei vert *formidla* av Julie Andrews. Ho nyttar klangleg fargelegging av melodiane, snakkesyng fraser og varierer både rytmikk og volum i songane. Ho får det dermed til å høyrast ut som om hennar tolking ligg i songen sin ”natur”, *fordi* stemmen opererer innanfor dei same konvensjonane som songane er funderte på.

Det andre sitatet eg opna dette kapittelet med, er henta frå Stan Hawkins sin artikkel ’Musical Excess and Postmodern Identity’ (1999). Gjennom ein analyse av musikkvideoen til låta ’It’s Oh So Quiet’ (1995), gjer Hawkins ei lesing av forholdet mellom Bjørk sitt musikalske uttrykk og hennar konstruksjon av ein postmoderne identitet. Forholdet mellom identitet og populærmusikk opptar ein stor plass innanfor populærmusikkvitskap (Goodwin 1993; Frith 1996; Whiteley; 1997 Hawkins 2002; Whiteley (red.); 2004). Andrew Goodwin undersøker samanhengen mellom bruk av musikkvideo og konstruksjon av ”star identities”, og drøftar dette opp mot marknadsstrategier i musikkindustrien (Goodwin 1993:98ff). Han peikar på at musikkindustrien sin konstruksjon av stjernestatus etablerer eit metanarrativt nivå i framstillinga av ein popartist eller ei gruppe. Goodwin trekk fram fire variantar av metanarrative uttrykk i forhold til konstruksjon av popstjerner (hans dømer er gjengitt i parantes): Den ”autentiske” personaen (Springsteen), ein konsistent karakter (Brian Ferry), skifte mellom ulike persona (David Bowie) og veksling mellom ulike formar for identitet (Madonna) (ibid:110f). Dei to fyrste inneber ein stabilitet i uttrykket, men opererer på kvar si side av ”autentisitet”–identiet aksen (ibid:110). Dei to siste etablerer fleire lag av identitetar: Frå endringar knytta opp til konstruksjon av fikserte personaer (David Bowie; Ziggy Stardust), til ein ambiguitiv lek med ulike representasjonar av identitet (hore/madonna; Madonna).

Goodwin si drøfting av konstruksjon av metanarrativitet i popmusikk heng saman med det han kallar “use-value” (ibid:103). Omgrepet vert nytta for å drøfte korleis musikkindustrien

skaper behov hjå publikum, ved å framheve brukarverdien av popmusikk. Goodwin drøftar korleis dette gir seg utslag i ulike strategiar i forhold til marknadsføring av popstjerner. Sentralt i denne samanhengen står bruken av musikkvideo som promotering av både musikk og artistar. Goodwin drøftar korleis det vert nytta ulike representasjonar av stimuli i musikkvideoen, som gir forventning også til musikken ”utanfor” den eine låten som vert presentert. Musikkvideoen sørgjer for merksemd kring andre varer relaterte til popstjerna (CD, plakatar, konsertar osv.), for å sikre økonomisk omløp i markanden. Popstjerna utgjer ein viktig del av denne marknadsstrategien, ved å etablere eit identifikasjonspunkt for publikum. Publikum identifiserer seg fyrst og fremst med popstjernene ved at dei representerer stabilitet i musikkindustrien. Om både det visuelle uttrykket og den musikalske stilen vert endra, vil likevel dei individuelle sidene ved popstjerna stå i sentrum. Goodwin forklarar dette utifrå fokuset på sjølv-ekspressivitet i popmusikk, og kva tyding dette har for lyttaren: ”[...] What is really at stake for pop fans and critics is related to a Romantic aesthetic concerning suppositions about intentions, feelings, and sincerity” (ibid:104). Goodwin etablerer romantisk estetikk både som grunnlag for promotering og persepsjon av populærmusikk, og ser på konstruksjonen av popstjerna som eit utslag av auterisme (ibid:98). Eg vil la ei vidare teoretisk drøfting av forholdet mellom stjernestatus og auterisme ligge⁹¹, og vende fokus mot kva som gjer spørsmålet om konstruksjon av identitet sentralt innanfor ei postmodernistisk lesing av musikkvideo. Goodwins kritikk av postmodernistiske lesingar av musikkvideo, fungerer dermed som eit startpunkt for ei postmoderne vinkling.

Medan Goodwin drøftar musikkvideo og konstruksjon av popstjerner utifrå ein kulturkritisk ståstad, etablerer Hawkins si lesing i møtepunktet mellom musikkvitskapleg diskursiv analyse og postmodernistisk teori (Hawkins 1999:43). I sitt oppsummerande kapittel rettar Goodwin kritikk mot postmodernistiske lesingar av musikkvideo, og underbyggjer kritikken med si lesing av forholdet mellom produksjonapparat og konsum. Trass i filmatiske brot i forhold til klassisk narrativ film og TV, ved bruk av bl.a diskontinuitiv redigering og digitale postproduksjonseffektar (Goodwin 1993:182), etablerer Goodwin musikkvideoen innanfor ei kommersiell populærkulturell ramme som har meir til felles med romantiske idear enn med teoriar kring fragmentering og dekonstruksjon av uttrykk og form. Han understrekar at når musikkvideoen vert strukturert utifrå det musikalske forløpet, oppstår det ein stabilitet i forma og ein koninuitet, ikkje i forhold til film, men i forlenginga av populærmusikk. For

⁹¹ Paul McDonald ser på framveksten av ”star studies” i filmteorien på 1970-talet, blant anna som ein reaksjon på auterisme retninga som hadde prega filmteorien fram til då (McDonald 1995:80)

Goodwin utgjør dette eit av fleire punkt som problematiserer musikkvideoen som postmoderne tekst. Goodwin rettar kritikk mot postmodernistisk fokus på overflate, og peikar på at dette fokuset også slår attende på teorien sjølv: "Postmodern theory is notorious for an eclecticism that addresses not only its objects of study butt he theory itself" (ibid:16). Overflatefokuset mistar av syne ideologiske, økonomiske og politiske endringar, og dei endringane det fører med seg innanfor musikkvideo. Dette ser Goodwin som ei direkte følge av det ahistoriske utgangspunktet for postmodernistiske lesingar av popmusikk (ibid:157). Goodwins kritikk av postmodernistisk analyse av musikkvideo vert oppsummert i eit tredje punkt, der han etterlyser sosiale og politiske forklaringsmodellar på det som innanfor postmodernistisk teori går inn under "politics":

[...] postmodern theory has generally kept concrete political issues at arm's length, while embracing an aestheticized political discourse from the academy. (...) Thus, "radicalism" in academic studies still tends to mean textual avant-guardism (breaking with naturalism/realism) or the corruption of hierarchies of taste. Exactly how these issues connect with social power often remains unexplained. (ibid:157)

Konstruksjon av ein postmoderne identitet opptar eit av hovudpunkta i Hawkins sin artikkel om Bjørk og videoen 'It's Oh So Quiet'. Utgangspunktet for Hawkins si drøfting av Bjørks konstruksjon av ein postmoderne identitet, er tredelt. Fyrst og fremst trekk han fram biografiske aspekt ved Bjørk sin musikalske bakgrunn og produksjonane som leia opp til plata *Post* (1995), som 'It's Oh So Quiet' utgjør ein av songane på. Ved å trekke fram det store spennet i Bjørk sine musikalske erfaringar og prosjekt, illustrerer han utgangspunktet for den stilistiske variasjonen som pregar musikken hennar: "The musical style of this album [*Debut* (1993)] establishes Bjørk as an eclectic artist, drawing on numerous styles ranging from house, to jazz, to acoustic classical", og "Even more experimental than *Debut*, *Post* crossed over in countless ways – from techno, to orchestral, to Big Band, to trash" (Hawkins 1999:44). Desse to sitata illustrerer ikkje berre ein stor stilistisk breidde, men også det faktum at denne variasjonen finn stad innanfor same musikalske kontekst (dei to albuma) og identifiserer Bjørk med eit utval musikalske sjangrar i løpet av ein kort tidsperiode (1993-1995). Hawkins les denne vekslinga mellom ulike musikalske stilarter og sjangrar som uttrykk for fleire aspekt ved Bjørk som artist og postmodernistisk identitet. Fyrst og fremst skaper den musikalske representasjonen ei ambiguitiv identitet, som også etablerer seg utanfor ein stereotypisk framstilling av kjønn. Hawkins illustrerer korleis Bjørk konstruerer sin identitet ved å trekke på ulike representasjonar av kvinnekjønn: På den eine sida

etablerer ho galskap og hysteria som kjønnsstrategi og på den andre sida skaper ho identifikasjon med barnet og "barnekvinna" (ibid:48). "Barnet" Bjørk viser seg tydeleg i 'It's Oh So Quiet', gjennom den musikalske ambivalensen etablert mellom vers og refreng. Medan versa går i ¾ valsetakt og har eit lyrisk balladepreg, representerer overgangen til refrenga ein musikalsk eksplosjon (ibid:47). Hawkins les dette i samanheng med koplinga mellom Bjørk og eit barnleg uttrykk: "Repeatedly commanding attention through her centralized position, Bjørk plays on the instability of the child who has not learnt to control the excess of mood swings" (ibid:48). I kombinasjon med element som hysteria og galskap, fjernar Bjørk seg frå ein essensialistisk kjønnskonstruksjon, og innfører både kjønn og identitet som fleksible element: "Björk (re)construct her femininity on the terms of her own symbolic order through musical expression" (ibid:52).⁹²

Fleksibiliteten i det kjønna uttrykket hjå Bjørk står i direkte gjensidig forhold til det audiovisuelle estetiske uttrykket i 'It's Oh So Quiet'. Hawkins peikar på at gjennom musikken i musikkvideo får publikum tilgang til popartisten sitt "indre liv" (ibid:52). Gjennom visualiseringa av musikken legg også artisten føringar i forhold til tolkinga og lesinga av den musikalske teksten. Hawkins illustrerer med visualiseringa av 'It's Oh So Quiet':

While, nostalgically, the imagery might look back to the passive role of the female entertainer of the 1950s, the video manages to offer an alternative narrative by demonstrating how the postmodern female star can bring together a history of discourses in one act. (ibid:50)

Det Hawkins implisitt refererer til i dette sitatet, er at 1950-tals settinga i musikkvideoen også etablerer tydelege referansar til Hollywood filmmusikal. Sitat frå klassiske filmmusikalar som *The Wizard of Oz*⁹³, bruk av stepping, store koreograferte dansescenar og den draumeaktive visualiseringa av versa, er alle stilelement med sterke konnotasjonar til filmmusikalsjangeren. Det stilistiske grepet i 'It's Oh So Quiet', illustrerer (gjen-) bruk av historiske formar, og utgjer eit sentralt element innanfor postmoderne estetikk. Hawkins peikar på at "transformasjonen av notida korresponderer med transformasjonen av fortida" (ibid:43), og

⁹² Hawkins problematiserer representasjon av barnet, som identitetskonstruksjon, og korleis infantiliseringa av Bjørk opnar opp for mannleg fantasi, gjennom det maskuline blikk (ibid:45, 49).

⁹³ Hawkins nemner berre referansen til *The Wizard of Oz* (1941). I tillegg er det to tydelege referansar til *Singing in the Rain* (1951): den første når Bjørk spring opp på veggen ('Make 'em Laugh') og den andre representert ved paralyane som snurrar rund Bjørk (eit av dei mest kjende filmplakatane frå denne filmen). (*Singing in The Rain*, 1951, 2000).

viser med det korleis postmodernismen etablerer eit sirkulært historiesyn, som kontinuerleg refererer attende til seg sjølv (ibid).

Within the postmodern text [on the contrary] the space of closure is that of the surrounding cultural context, now reduced to the existing repertory of historical styles and pre-texts which provide, in a sense, the text's horizon. The text itself is open inasmuch as it is dependent upon the surrounding circle of reference to be complete. (Straw 1993:16)

Will Straw (1993) drøftar vekslinga mellom ulike heterogene stilistiske nivå og ein formal homogenitet, for å forklare korleis den postmoderne teksten framstår både med ei fragmentert, desentralisert overflate og samstundes konstruerer ei ein avsluttande form⁹⁴. Bruk av stilistiske referansar og sitat i den postmoderne teksten (musikkvideo) skjer innanfor formale rammer (singleformat, vers/refreng struktur osv) som høyrer til etablerte kulturelle kodar (Straw 1993:14). Straw nyttar termen *palimpsestic text* om ein tekst skriven over ein annan (ibid:15), og understrekar at det ikkje berre er tale om bruk av enkeltstående sitat frå andre tekstar. Like ofte er det historiske formar som utgjer "gravitasjonskrafta" for den palimpsestiske teksten: "Most involve the embellishment or transformation of historical forms, such that one witnesses the tendency of those forms to act as gravitational forces, limiting the dispersion of intertextual citation" (ibid). Bjørk nyttar ein slik palimpsestisk teknikk i musikken til 'It's Oh So Quiet', som også vert gjenspeila i struktureringa av det visuelle rommet. Den historiske forma dannar grunnlaget for ei formal ramme og som ei stilistisk hovudreferanse til tradisjonen. På det stilistiske og uttrykksmessige plan vert den historiske referansen omforma og rekontekstualisert inn i eit moderne musikalsk uttrykk.

Det Bjørk gjer, er å plukke opp filmmusikaltradisjonen, omforme den innanfor sitt audiovisuelle univers og plassere seg sjølv i sentrum av narrasjonen i musikkvideoen. Som Goodwin peika på, skaper det visuelle fokuset på popstjerna eit utgangspunkt for identifikasjon med musikken. Frå hans teoretiske ståstad fører dette til ein etablering av ein felles romantisk ideologi, som sikrar kontinuitet både for publikum og for musikkindustrien. Fokuset på dei marknadsideologiske kreftene innanfor populærkulturen gjer at han i liten grad undersøker kva som ligg i sjølve identitetskonstruksjonen utover dei økonomiske og kommunikative aspekta. Hawkins illustrerer i si lesing av Bjørk, korleis ho konstruerer ein

⁹⁴ Straw drøftar forholdet mellom avslutta og open form i diskusjonen av den postmoderne teksten opp mot den modernistiske teksten. Denne drøftinga vil vere for omfattande å gå inn på i denne samanhengen (ibid:15). Sjå også Hawkins si drøfting av Bjørks bruk av modernistiske grep i konstruksjonen av eit postmoderne uttrykk (Hawkins 1999:45).

postmodernistisk identitet nettopp ved å skape ambiguitet gjennom det ho til ein kvar tid formidlar til publikum. Han trekk fram at ved å overskride grenser mellom og på tvers av ulike estetiske uttrykk – som kunst, musikk og mote – etablerer Bjørk ein desentrert identitet (ibid:45). Identiteten er like fullt kontrollert utifrå Bjørk sine musikalske strategiar, noko som gir henne både autoritet og stabilitet i forhold til publikum. Samstundes representerer ho ein ny form for popidentitet, som gjennom musikalsk, visuell og ikonografisk kontroll også oppnår ein ideologisk kontroll over sitt eige uttrykk: ”Lest we forget, stars such as Björk have provided resources for modes of identity in a context where style and attitude redefines and liberates the individual from the social restrictions of their circumstances” (ibid:46).

Eit aspekt ved Bjørk som eg enno ikkje har pensla borti, og som ein ikkje kan komme utanom i drøftinga av hennar identitet som songar og popartist, er stemma. Bjørk har ein distinkt og lett gjenkjenneleg stemme. I tillegg har ho ein særeigen måte å frasere melodiske linjer på, og ho nyttar ofte ordlyden i språket for å skape både rytmiske og klanglege effektar (til dømes ’My Favourite Things’ i **No Noise**). Den særprega engelske aksenten til Bjørk – Hawkins skildrar engelskuttalen som ”ein miks mellom London Cockney og Reykjarvik” (ibid:44) – gjer at orda i songtekstane får ei framskutt plassering i lydbilete. I og med at ho ofte syng på konsonantane eller diftongar i orda, er det derimot ikkje alltid at teksten er like tydeleg på kva ord ho faktisk syng. Dette gir likevel eit svært ekspressivt vokalt uttrykk: ”Hos Bjørk aner man en inderlighet og en ”autentisitet” som er nesten påtrengende” (Davidsen 1998:92). Elisabeth Davidsen gjer i si hovudoppgåva *En Feminin Triumph* (1998) blant anna ei lesing av Bjørk si stemme opp mot Barthes ”grain”. ”Autentisiteten” i stemma til Bjørk les Davidsen på grunnlag av at stemmen vert etablert utanfor ”språkets tyranni” (ibid:93). Dette bringer fram *jouissance*, i ei lausriving frå det språklege patriarkatet og etablering av ein opprinneleg, før-språkleg femininitet. Denne tolkinga vert seinare problematisert, gjennom det språklege paradokset ved Barthes’ teori, og Davidsen konkluderer med å ”forstå Bjørks ”grain” som en del av hennes personlighet, heller enn som et uttrykk for en femininitet upåvirket av språket” (ibid:94). Hawkins trekk også vekslar på Barthes *jouissance* i si lesing av Bjørk. Også her oppstår *jouissance* som resultat av lausriving frå eit patriarkalsk system, men Hawkins sett lausrivinga i samanheng med Bjørks bruk av hysteria som identitetsstrategi (Hawkins 1999:53). Hå Hawkins oppstår ambiguiteten i ”drakampen” mellom strukturerande krefter i musikken og den utbrytande krafta stemmen representerer. Denne ambiguiteten viser seg i Bjørks konstruksjon av ein postmoderne identitet.

Både Julie Andrews og Bjørk konstruerer sin identitet med utgangspunkt i den konteksten dei utgjør ein del av. For Julie Andrews sin del, innebar dette ei dobling av dei musikalske konvensjonane ho etablerte seg innanfor, som filmmusikalstjerne. Som tidlegare nemnd, var filmmusikalen som sjangersystem allereie over sitt høgdepunkt på det tidspunktet ho spela inn sine to fyrste filmmusikalar. Dette forklarar kan hende også kvifor nettopp dei filmane ho spela inn på 1960-talet vart ståande som klassikarar. Som McClary understrekar, går musikalske kodar over til å bli konvensjonar på dei tidspunkta ein stilart vert etablert som eit stabilt system, ein sjanger. I *The Sound of Music* er det ikkje lenger om å gjere å få til det mest ekstravaganse showet eller dei mest utflytande draumescenane: Sjangerkonvensjonane er så etablerte at dei fell "naturleg", både for dei bak og dei framføre kamera. Dette skaper eit overkoda uttrykk, utan motstand og med ein dusrosa glans.

For Bjørk representerer *Dancer in the Dark* ein ambivalent kontekst. Som illustrert i lesinga av 'It's Oh So Quiet', kjenner Bjørk til sjangerkonvensjonane som ligg til grunn for filmmusikalen. Samtidig vert desse sjangerkonvensjonane limt inn i ein filmatisk kontekst som går i motsatt retning av fellesskapsideen til grunn for filmmusikalen. Bjørk konstruerer sin karakter og utarbeidar musikken i skjeringspunktet mellom dogme og filmmusikal. Ho opererer i gapet mellom musikalsk eksess og pietistisk formalisme. Spørsmålet vert dermed om filmmusikalsk eksess også kan oppstå utifrå smerte, eller om dette riv ned heile fundamentet for sjangeren.

Det Andre gullhjarte - fragmentering av fellesskapet

Konstruksjon av nasjonal identitet og filmmusikalsk fellesskap

[The] merging of past into present is aided by the reuse of songs which we all known and loved. What spectators in 1951 had not hummed, sung, or danced to Singin' in the Rain's "You Are My Lucky Star?" Anyone who had not heard it introduced in Broadway Melody would certainly have had thousands of opportunities to listen to it on the radio or swing to it on the dance floor. Hearing it again in 1951 (or again in 1971 in *The Boyfriend*) any spectator would be hearing his/her own past reliving personal memories come to join and complement the present. Visions out of our common past, recollections of childhood and youth, tunes of yesteryear – all invite the spectator to enter contact with the past, to dissolve the temporal barriers which govern our lives, and to invest the all-too-real present with a fondly remembered past (Altman:75-76)

Dancer in the Dark opnar med tonane frå *The Sound of Music* i ein særsluslepen, men klart gjenkjenneleg versjon av songen 'My Favourite Things'. I originalen er det gjennom denne songen at Maria fyrste gong knyt band til von Trapp borna, og gjennom deira musisering vinn kaptenens hjarte. 'My Favourite Things' symboliserer musikken si evne til å overkomme vanskar: Maria klarer seg gjennom det ublide møtet med familien von Trapp og fellesskapet vert etablert nettopp gjennom song og musikk. Tematikken i *The Sound of Music* er sentrert rundt tradisjonelle arenaer for fellesskap; klosteret, familien, festivalen og fedrelandet, og musikken fungerer som eit bindeledd både innad i dei ulike fellesskapsarenaene og mellom desse.

Fellesskapet oppstår i *The Sound of Music* fyrst og fremst som resultat av ein felles musikalsk "bagasje". 'The Sound of Music' illustrerer dette: Maria syng denne songen innleiingsvis i filmen (omkransa av austerriske alpar) og lærer den vidare til von Trapp borna medan kapteinen er på reise. Når han vender attende og høyrer borna sine syngje denne songen for baronessa, er det tydeleg at han kjenner musikken. Han overtar melodien frå borna og viser at dette er ein del av hans musikalske "arv". Det same gjeld for bruken av 'Edelweiss'. Denne songen bind familien von Trapp til folk og fedreland idet publikum på avslutningskonserten i "The Salzburg Folk Festival" syng med på låten. Edelweiss, Austrikes nasjonalblom, symboliserar dermed kampen for eit fritt fedreland mot "Anschluss" i 1939: Lyrisk folkevals mot taktfast tysk marsjering. Musikken i *The Sound of Music* etablerer tilhøyrigheit samstundes som den også tydeleggjer motsetnader mellom dei ulike "institusjonane" i filmen. I klosteret vert Maria sin "loud singing"⁹⁵ eit uromoment som ikkje lar seg kople saman med den meditative bønnesongen til nonnene. Den musiske energien til Maria kan ikkje la seg temme av klosterlivet, men kan derimot bringe liv attende til enkemann von Trapp og hans sju born. Maria høyrer ikkje heime blant nonnene: Kjærleiken til musikken fører henne inn i familien.

Maria vert ein katalysator for songen, som fører til at røynda vert fylt opp med musikk. I *The Sound of Music* vert både "passed-along-songs" ('The Sound of Music') og "sing-a-long-songs" ('Edelweiss' og 'Do-Re-Mi') nytta. Som vist i kapittel 2, drøftar Feuer desse to songformata opp mot konstruksjonen av ei felles mytologisk fortid, og koplår dette opp til filmmusikalen som uttrykk for nostalgia. Musikken i *The Sound of Music* etablerer nostalgia i

⁹⁵ Nonnene i klosteret klagar over Maria sin bråkete oppførsel, og syng songen 'Maria' i den andre scena i filmen. (*The Sound of Music*, dvd).

form av å vere gjenkjennbar for karakterane i filmen, og ved å framstå som nasjonalt symbol. Fleire "austeriske" stiltrekk er tydelege i musikken til Rodgers: Julie Andrews jodlar i 'The Lonely Goat Heard' (scene 27); Orkesteret spelar ein "ländler" (scene), ein austerisk folkedans; Valsetakt går att i fleire av songane, og det vert veksla mellom folkelege variantar og populære dansestilar. I ballscena vert til dømes 'My Favourite Things' omarrangert til ein typisk wienervals, og songen fungerer dermed både som folkeleg og intim og som populær i selskapslivet. Songtekstane til Hammerstein understrekar også konstruksjonen av nasjonal identitet. Hammerstein nyttar metaforar som fjell ('The Sound of Music' og 'Climb Every Mountain'), element frå austerisk matkultur ("schnitzel with noodles") og flettar inn det tyske språket, med austerisk aksent eller variant, i songtekstane ("Auf Wiedersehn, Adieu" frå 'Goodbye').

Det mest eksplisitt austeriske preget i songtekstane, er bruken nasjonalblomen edelweiss. I songen 'Edelweiss' får dette nasjonale symbolet ei enkel, folkeleg musikalsk innpakking (jfr. Kapittel 3: todelt viseform i 3/4). Det enkle gitarakkompagnementet og Captain George von Trapp si uanstrengte, nærast snakkande fraserings, gjer at det folkelege preget i musikken vert understreka også gjennom framføringa. Bruk av 'Edelweiss' i filmen fører til at han vert direkte knytta opp til den austerriske nasjonalkjensla: "This is a love song", introduserer Captain von Trapp songen med på avslutningskonserten i "The Salzburg Folk Musikal". Når publikum byrjar å synge med på songen på siste vers, får songen om den austerriske nasjonalblomen ei ny og utvida tyding. 'Edelweiss' etablerer dermed ei linje frå Captain von Trapp, via felles nasjonale symbol til kjærleiken til fedrelandet.

Denne austerriske nasjonalkjensla vert pakka inn i ei hollywoodsk utforming, både visuelt og auditivt. Alle folk-element i musikken er polerte og plassert inn i ein populærmusikalsk kontekst. Her er lite som minnar om "autentisk" folkemusikk, men musikken framstår like fullt som "naturleg". Som eg drøfta i førre kapittel, heng dette saman med konstruksjon av ein audiovisuell filmatisk flyt, men dette har også innverknad i forhold til kva for fellesskap som vert konstruert:

In *The Sound of Music*, one of the films where the sexual roles are reversed (...), nowhere is it so much as implied that Julie Andrews is playing an American, yet the set of character traits and values that she represents makes her identity as a "symbolic" American quite clear. Throughout the fairy tale musical tradition we find characters who, like Andrews, represent simultaneously the values of America and entertainment. (Altman 1987:341)

Trass i at *The Sound of Music* føregår i Salzburg, Austerrike, vert "the american way" understreka også her. Som Altman illustrerer i sitatet ovanfor, er det ingenting som eksplisitt kopling mellom karakteren Maria og Amerika. Som med dei musikalske konvensjonane, er det likevel liten tvil om at Maria gestaltar amerikanske (underholdnings-) verdiar. Denne "symbolske" identiteten, gjer at Maria får ein sentral posisjon i utforminga av handlinga i *The Sound of Music*. Maria vert ikkje berre ein musikalsk katalysator, ho vert også ei drivkraft for handlinga. I følgje Altman bidrar dette til å snu kjønnsrollene i denne filmen, noko også Peter Kemp har tatt opp. Han peikar på at det er Maria som får Captain Georg von Trapp over på si side, ikkje motsett. Det er hennar musiske energi (og implisitt amerikanske) som står i sentrum av utfoldinga av fiksjonsuniverset. For Kemp representerer utviklinga av karakteren Maria [Julie Andrews] ei eksistensiell tilpassing (Kemp 2000:57), der musikken utgjer den største personlege drivkrafta. Handlinga i *The Sound of Music* er sentrert rundt Maria sin transformasjon frå klosternovise til sensuallisert kvinne. Kemp sitt fokus ligg på å vise kva innverknad karakteren Maria (i Julie Andrews sin skikkelse) har på det tematiske plan i *The Sound of Music*, og korleis dette pregar oss som publikum:

And what distinguishes *The Sound of Music* (...) as a feminist or proto-feminist film musical is the selflessness of the heroine's one-woman crusade, the magnanimous meaning of her mission. The overwhelming generosity of spirit, the all-embracing zeal which invests Julie Andrew's performance as Maria is a large part of what draws som many people to *The Sound of Music*, what makes it an eminently replenishing text that celebrates the joys (and sorrows) of the journey to non-narcissistic, non-centered selfhood. (ibid:58)

Det Kemp overser i denne smanhengen, er at nettopp i transformasjonen frå hennar "tomboyish" (ibid:57) og opportunistiske framtoning til fru von Trapp, fører dette også til ei innordning innunder den etablerte patriarkalske kulturen Captain von Trapp representerer. Von Trapp gjennomgår på si side også ei endring: Frå å framstå som ein autoritær og militant far, får han utover i filmen eit mildare uttrykk. Her ser vi at den paradigmatiske strukturen i filmmusikalen verkar to veier. Felles for begge karakterendringane, er at dei skjer som følge av konstruksjonen av eit musikalsk fellesskap: Von Trapp gjenoppdager si musikalske fortid, og gjennom musikken oppdager Maria sin sensualitet. Når Altman snakkar om "reversering av kjønnsroller" (Altman 1987:341), er det ikkje fyrst og fremst her tale om reversering i ein tradisjonell feministisk forstand. Det han illustrerer er korleis den paradigmatiske strukturen har motsett kopling mellom primær og sekundær dikotomi. I *The Sound of Music* er det

kvinna som representerer den skapande, kreative krafta (underhaldning/amerika), medan von Trapp vert den påverka parten: "The Captain actually 'comes round' to her [Maria], and not just to her personality or charms, but to her principles and ideals ('You've brought music back to the house')"

 (Kemp 2000:58).

Kapteinen representerer det seriøse, arbeidsame (i alle fall tilsynelatande) og europeiske element i *The Sound of Music*. Sjølv om det er han som tilsynelatande gjennomgår den største endringa i filmen, er endringa like stor for Maria. Med giftemålet mellom Captain Georg von Trapp og Maria, forlet ho sin fridom i fjellene og inntar rolla som ansvarleg hustru og mor. Den store omveltinga for Maria tar derimot opp mykje mindre plass i handlinga enn kapteinen sin langvarige motstand mot at familien skal opptre offentleg (på "The Salzburg Folk Festival"). Ho er tilsynelatande "som skapt" til plutseleg (i løpet av den eine sommaren handlinga føregår) å verte sjubarnsmor. Maria er tilsynelatande tilfreds med tilværa, berre ho får synge og bidra til fellesskapet og familien sitt beste.

Det andre gullhjarte

Dancer in the Dark skil seg fyrst og fremst frå Hollywoodtradisjonen ved fråværet av paret. Her står kvinna aleine, utan ein mann å "støtte seg på". Dette får konsekvensar særleg på det tematiske plan: Filmmusikalen sin dualisme vert ikkje gestalta fysisk. Motsetnaden finst berre mellom Selma sitt indre og ytre liv.

I dei to scenane frå *Dancer in the Dark* som utgjer det musikalske hovudmaterialet for denne oppgåva, kjem motsetnaden mellom dei indre og dei ytre kreftene i Selma sitt liv eksplisitt fram. Begge scenane vert etablert utifrå ein narrativ kontekst som bryt tvert med filmmusikaltradisjonen. I **Scatter Heart** markerer det føregåande mordet i handlinga eit brot med nettverket som har omgitt Selma, og musikken flyttar fokuset frå dei ytre fysiske omgjevnadene rundt henne, til hennar indre førestilling om røynda. Transformasjonen frå akustisk til eit digitalt lydrom får konsekvensar for korleis ein les denne scena. Sampla lydar ligg under Selma sin vokal gjennom heile låten og etablerer ein avstand til hennar stemme. Den "digitaliserte røynda" skaper eit musikalsk spenningsforhold mellom **Scatter Heart** og resten av songane i *Dancer in the Dark*, som også får konsekvensar for forholdet til sjangerkonteksten. Som vist tidlegare i oppgåva, vert sampla diegetiske lydar nytta

gjennomgåande som rytmiske impulsar for songane i filmen. Det er derimot berre i **Scatter Heart** at songen er gjennomgåande bygd opp av sampla musikk. Dei akustiske elementa vert skjøvne i bakgrunn, samstundes som det visuelle tempoet frå dei tidlegare musikalscenane vert tatt ned. Dette fører både til ei audiovisuell forskyving og ei delvis oppløysing av diegesen.

I denne scena vert det tydeleg at musikken berre eksisterer for Selma sitt indre øyre. Bildene ho skapar seg i si musikalske røynd kan ikkje få innpass i den kvardagen ho har rundt seg. Musikken representerer dermed både ein form for eskapisme, samstundes som den er sjølv drivkrafta for karakteren Selma. Som for Maria i *The Sound of Music* er musikken ei kjelde for handling hjå Selma. Ho er den gjennomgåande handlingskraftige karakteren i *Dancer in the Dark*, og den mest prinsippfaste av alle. Slik sett er Maria og Selma to av same alen. Begge kvinnene har ein tydeleg retning og eit mål med det dei føretar seg, og dei nyttar musikken som inspirasjon og kraft for å nå det dei sett seg føre. Trass i at Selma jobbar dag og natt for å tene pengar til sonen sin operasjon, sluttar ho aldri å drøyme seg vekk i filmmusikalske fantasiar. Sjølv på det punktet der all lyd forsvinn og nettet snørar seg rundt henne, tyr ho til songen og musikken.

Musikken i *Dancer in the Dark* avdekkjer kontrastane i filmen på fleire plan. For det fyrste etablerer den ein ambivalens i forhold til den framstilte tida i filmen. Selma vert konstruerer sin filmmusikalske draum innanfor eit moderne musikalsk landskap, der sampling inngår som eit viktig element i rytmiseringa av røynda. I **Scatter Heart** vert Selma sett inn i ein digitalisert kontekst, som bryt med filmen sitt visuelle plan. Musikken trekk karakteren Selma ut av si visuelle plassering i tid og oppretter eit indre metanivå som berre tilhøyrer henne. På dette tidspunktet er det også klart at ingen deltar i hennar filmmusikalske draum: Ho står aleine og dansar dødsdans med mannen ho har skutt i blinde. Fargefilteret, dei stasjonære kameraene og dei digitalt produserte lydane i musikken, tonar ned det makabre i denne scena. I motsetnad til *The Sound of Music*, der vi vert inviterte med inn i det musikalske universet, lar *Dancer in the Dark* oss stå utanfor å kikke inn. Denne kikkarposisjonen gjer at heller ikkje publikum deltar i hennar filmmusikalske draum. Som peika på i kapittel tre fører også kamerabruken i *Dancer in the Dark* til at filmen ikkje innbyr til deltaking, men snarare konstruerer eit slags visuelt tablå. Filmene etablerer filmmusikalen både som ein film i filmen og som eit formmessig grunnlag, men den filmmusikalske ekstasen uteblir. Er det berre fordi filmen vekslar mellom dogmestil og filmmusikal at ein ikkje vert reven med, eller har det

også andre årsaker? Representerer Selma/Bjørk ein for underkoda identitet til at ein kan identifisere seg med henne (i betydning både karakter, songar og komponist)? Det er utvilsamt mykje motstand i dette materialet, som både har samanheng med musikk, visuell utforming og plot. Det vert difor vanskeleg å trekke dei klare linjene og konstruksjonane Altman opererer med i sine studier av filmmusikalsjangeren. Det som hans teori like vel kan bidra til å setje fokus på, er kva som skjer når *Dancer in the Dark* vert konstruert utanfor ein paradigmatiske struktur.

Som tidlegare nemnd, uteblir det romantiske paret i *Dancer in the Dark*. Selma har derimot ein trufast beilar i Jeff, som alltid stiller opp og hjelper til. I filmen vert det knytta band mellom desse to gjennom songen 'I've Seen It All', som er det næraste ein kjem ein kjærleiksduett i denne filmen. Når Selma skal hengast, sviktar derimot Jeff. For fyrste gong stiller han ikkje opp. At dette er fordi han ikkje orkar å sjå henne dingle, er openbart, men det er ikkje særleg romantisk. Hadde dette vore Hollywood hadde han mest sannsynleg komme køyrande inn med jeepen, for å redde henne.

Dette er ikkje Hollywood, men er det ein filmmusikal?

Dersom tilleggsspørmalet er om dette er ein filmmusikal bygd på fellesskap og foreining, må svaret bli nei. *Dancer in the Dark* utelukkar dei elementa som gjer at (for å sitere Feuer): "For a little while after seeing a musical, the world outside may appear more vivid; one may experience a sudden urge to dance down the street" (Feuer:77). Dette skjer ikkje i denne filmen, noko som har samanheng med fleire aspekt. Den mest openlyse, er utviklinga og utgangen av plotet. Handlinga i *Dancer in the Dark* går frå å vere ei realistisk skildring av livet i USA på 1960-talet, via ein forventning om filmmusikalsk lykke (her spelar referansen *The Sound of Music* inn) til ein endeleg negasjon av den filmmusikalske illusjonen Selma har bygga opp rundt seg sjølv. Zizek trekk følgjande slutning om filmen, og i sær om filmregissør Lars von Trier: "the author who should in fact *never* be forgiven for the way he treats his heroines in *Breaking the Waves* and *Dancer in the Dark* is Lars von Trier" (Zizek:). Kvifor ikkje? Er det fordi vi ikkje tåler å sjå urett skje på film, eller er det fordi vi ikkje tåler å sjå det som filmmusikal. Salome kan døye på hundre scenar samtidig, utan at nokon ber om regissøren sitt hovud på eit fat. Som McClary har peika på er tradisjonen med å drepe sterke kvinner er godt innarbeida i musikken. Ho peikar blant anna på at bruken kromatikk og harmonisk fleirtydigheit som musikalske konvensjonar nytta for å skildre den sterke, farlege kvinna. Ho illustrerer med Carmen:

The energy in the opera is [...] located in the musical characterization of Carmen herself: she is the dissonant Other who is necessary for the motivation and sustaining of the plot. Bizet grounds Carmen's music in the physical impulses of exotic, pseudogypsy dance (ibid:57).

Selma representerer på eit vis ei forlenging av operatradisjonen, samstundes som dette også bringer opp eit problem i forhold til kven som representerer kven i denne filmen. Selma kommuniserer minst tre andre kvinner, som alle er knytta opp til personaen Bjørk. Bjørk er både songar, skodespelar og komponist i denne filmen, og har dermed ein viktig funksjon i produksjonen av filmen. Den musikalske autoriteten til Bjørk i *Dancer in the Dark* vert dermed etablert både utifrå ei kopling til hennar stemmeuttrykk, musikalske stil og utforming av musikken i filmen. Som Kay Dickinson (2004) påpeikar, fører ei digitalisering av musikk både til distansering av det menneskelege aspekt, samstundes som kombinasjonen mellom akustiske og digitale lydkjelder kan føre til ein forsterkande effekt på det musikalske uttrykket (ibid:163ff). Dickinson trekk fram korleis Cher sin bruk av "vocoder" gir henne autoritet i kraft at ho kombinerer eit organisk og eit uorganiske stemmeuttrykk (ibid:174f). Ho oppnår dermed kontroll gjennom å bli teknologisert, ved at ho går ut av ei tradisjonell samankopling mellom det feminine og det pre-industrielle (ibid:168).

Dei aspekta som ligg i Bjørk sin konstruksjon av musikalsk identitet i *Dancer in the Dark* må dermed også takast med i denne samanhengen. Som vist tidlegare, kjenner Bjørk til filmmusikalsjangeren, og har inkorporert fleire element frå denne tradisjonen tidlegare i sin musikk. Samstundes er ho ein artist som utforskar musikalske grenser og tar i bruk mange ulike stilartar i sin musikk. Å dermed følgje Zizek og aldri tilgi von Trier, bør dermed også omfatte Bjørk sin musikalske behandling av det drøymande gullharte Selma.

Oppsummering

A New World

Ideen til tittel på denne oppgåva kom tidleg i mars i år, etter å ha lest ei anmelding av Kim Hiorthøy si utstilling ”Tago Mago” i Bergen kunsthall. Overskrifta var ”Alene sammen” og anmeldinga vart oppsummert med følgjande setning:

Kanskje bekrefter virelighetsbeskrivelsen i Hiorthøys kunst en allerede eksisterende oppfatning av at vi kun er individer og at fellesskapsprosjektenes tid er forbi. ⁹⁶

I denne oppgåva har eg freista å vise korleis *Dancer in the Dark* problematiserer nettopp idéen om fellesskap, som står sentralt innanfor den amerikanske filmmusikaltradisjonen. Det eg har kome fram til gjennom dei lesingane eg har gjort i denne oppgåva, harmonerer på mange måtar med den skildringa Grete Melby her gjer av Hiorthøy sin kunst. Kanskje er det nettopp difor at denne filmen har verka så sterkt innpå meg? Fordi at den nettopp motsett seg ein idé om at fellesskap representerer den einaste slutninga i filmmusikaluniverset. *Dancer in the Dark* utfordrar oss til å revurdere dei oppfatningane ein har av kva ein filmmusikal er og bør være. Filmen etablerer seg i forlenging av tradisjonen, samstundes som den tilfører nye lag med meining til denne sjangeren, og til den kulturelle konteksten som omfattar filmmusikalen. Fyrst av alt trer *Dancer in the Dark* over grensa som lett underhaldning:

To dare not to be entertaining is the ultimate transgression, the ultimate form of reflexivity as critique. For to be unentertaining means to think about the base upon which mass entertainment itself is constructed. (Feuer:92)

Dancer in the Dark er ein kritikk mot tradisjonen, samstundes som den er ein hyllest til den. Musikken etablerer bånd mellom fortid og notid og omformar denne fortida i ein moderne kontekst. Det ein sit att med, er ei kjensle av å vore med på noko som kunne ha blitt ”a trip down memory lane”, men som viste seg å vere ein draum som ingen lenger deler.

Dancer in the Dark er ein samansett tekst, som det er mange ulike innfallsvinklar til. I arbeidet med denne oppgåva har eg opplevd at teksten stadig har vore i endring og rørsle. Eg

⁹⁶ Dagsavisen 10.03.07.

har vridd opp ned på ulike teoretiske innfallsvinklar, og endt opp med eit knippe teoriar som eg håper har bidratt til å setje fokus på prosjektet for denne oppgåva. Gjennom ein kombinasjon av audiovisuelle nærlesingar og sjangerteoretiske drøftingar, har eg sett fokus på kvar ein kan lokalisere skjeringspunkt i det musikalske uttrykket i forhold til ein filmmusikalsk fellesskapsidé.

I denne oppgåva har eg tidvis pensla innom kjønnsdiskusjonen som står sterkt innanfor populærmusikkforskinga (McClary 1998; Dickinson 2004). Dette er eit område som byr på mange innfallsvinklar til *Dancer in the Dark* og som kan bidra vidare til ei problematisering av kvinneframstillinga i denne filmen. Eg har valt å la denne drøftinga liggje, fordi eg meiner den ville tatt for stort fokus i forhold til mi drøfting av kodar og konvensjonar opp mot ein kulturell kontekst. Eit anna område som også ”ligg latent” i dette materialet, er spørsmålet om Amerika (USA). Kritikken av amerikansk populærkultur har hatt eit solid fotfeste innanfor kulturkritikken heilt sidan Adorno sine essays på 1940-talet,⁹⁷ og ligg også til grunn for ein del av teoriane til Goodwin som er referert til i denne oppgåva.

I ”spørsmålet om amerika” ligg både fascinasjon og motførestillingar. Som vist i denne oppgåva, ligg det i filmmusikalsjangeren ei sterk kopling opp til den amerikanske kulturen. Dette gir seg ofte utslag i den ”dusrosa” glansen som eg oppdaga i min barndom, og som i dag kan verke motstandslaus og minne mest om eit falma glansbilete. Gjennom *Dancer in the Dark* meiner eg at både Bjørk og Lars von Trier har gått inn i materien på ein måte som både provoserar og utfordrar oss. Den fragmenterte glansen dei brettar ut på lerretet, vitnar om at tida kanskje også er inne for ei revurdering om filmmusikalen berre handlar om fellesskap, familie og ekteskap. Kan hende har den også rom for gullhjarter som må klare seg på eiga hand?

Eg lar Lars von Trier få dei avsluttande orda i denne oppgåva:

*America is sitting on our world. I am making films that have to do with America [because] 60 % of my life is American. So I am in fact an American, but I can't go there to vote, I can't change anything. I am an American, so that is why I make films about America.*⁹⁸

⁹⁷ 'On Popular Music' er bl.a gjengitt hjå Frith/Goodwin (1990).

⁹⁸ www.senseofcinema.com/contents/directors/02/vontrier.html.

Referanseliste

Litteraturliste

- Altman, Rick (1987), *The American Film Musical*, Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Barthes, Roland (1977), 'The Grain of The Voice', i S. Heath (red.), *Image-Music-Text*, London: Fontana Press.
- Benestad, Finn (1985), *Musikklære – en grunnbok*, Oslo: Tano Forlag A/S.
- Bordwell, David, og Kristin Thompson (1997, 5.utg.), *Film Art: An Introduction*, University of Wisconsin: McGraw-Hill.
- Brackett, David (1995, 2000), *Interpreting Popular Music*, Los Angeles, London: Cambridge University Press.
- Chion, Michel (1994), *Audio-Vision: Sound on Screen*, C. Gorbman (red.), New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas (1998, 2000), *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Davidsen, Elisabeth (1998), *En feminin triumf. Madonna og Bjørk i lys av feministisk kritikk av musikk*, hovedoppgave ved institutt for musikk og teater, avd. musikkvitenskap, Oslo: UiO
- Dickinson, Kay (2004), 'Believe': vocoders, digital female identity and camp', i S. Whiteley, A. Bennett og S. Hawkins, *Music, Space and Place*, Aldershot: Ashgate
- Feuer, Jane (1993, 2. utg.), *The Hollywood Musical*, Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites*, Oxford: Oxford University Press.
- Goodwin, Andrew (1993), *Dancing in the Distraction Factory*, London: Routledge
- Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies*, Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Haugen, Arne Kjell (1990), *Lysten ved teksten*, Oslo: Solum Forlag.
- Hawkins, Stan (2002), *Settling the Pop Score*, Aldershot: Ashgate.
- Kassabian, Anahid (2001), *Hearing Film*, New York: Routledge.
- Kemp, Peter (2000), 'How Do You Solve a 'Problem' Like Maria von Poppins?', i B. Marshall og R. Stilwell (red.), *Musicals – Hollywood and Beyond*, Exeter, Portland: Intellect Books.

Kennett, Chris (2003), 'Is Anybody Listening?', i A. Moore (red.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kolbjørnsen, Tone K. (1998), *Dansing i Hollywood – punktnedslag i film-musikalens historie*, Bergen: Doktoravhandling ved intsitutt for medievitenskap, UiB.

Linneberg, Arild (1991), 'Formalisme og Strukturalisme', i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og Hans H. Skei, *Moderne Litteraturteori. En innføring*, Oslo: Universitetsforlaget.

Lothe, Jakob (1994, 2. oppl.), *Fiksjon og Film*, Oslo: Universitetsforlaget

Mayne, Judith (2002), 'Paradoxes of Spectatorship', i G. Turner (red.), *The Film Cultures Reader*, London: Routledge.

Moore, Allan F. (2001, 2.utg), *Rock: The Primary Text*, Aldershot: Ashgate

McClary, Susan (2000), *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, London: University of California Press.

McDonald, Paul (1995), 'Star Studies', i J. Hollows og M. Jancovich (red.), *Approaches to Popular Film*, New York: Manchester University Press.

Middleton, Richard (1990, 2000), *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.

Muir, John K. (2005), *Singing a New Tune – The Rebirth Of the Modern Film Musical*, New York: Applause Theater and Cinema Books.

Mulvey, Laura (1989), 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', i L. Mulvey, *Visual and Other Pleasure*, London: Macmillan Press.

Nesheim, Elef (2004), *Operette og Musikalguiden*, Oslo: Orion Forlag.

Skei, Hans H. (1991, 2001), 'Subjekt og skrift', i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og Hans H. Skei, *Moderne Litteraturteori. En innføring*, Oslo: Universitetsforlaget.

Straw, Will (1993), 'Popular Music Postmodernism in the 1980s', i S. Frith, A. Goodwin og L. Grossberg (red.), *Sound & Vision: The Music Video Reader*, London, New York: Routledge.

Thompson, Kristin og David Bordwell (1994), *Film History: An Introduction*, Madison: McGraw-Hill.

Zizek, Slavoj (2002), 'Afterword', i Zizek (red.), *Revolution at the Gates*, London: Verso.

Diskografi

Dancer in The Dark (2000)

Regi: Lars von Trier, musikk/tekst: Bjørk, Sjon Sigurdsson

Med bl.a: Bjørk, Peter Stomare, Cathrine Deneve
Zentropa, FilmFour Ltd.

The Sound of Music (1965, 2005)

Regi: Robert Wise, musikk/tekst: Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II,

Med bl.a: Julie Andrews, Christopher Plummer

20th. Century Fox, SF Norge.

Singing in the Rain (1951, 2000)

Regi: Gene Kelly og Stanley Donen, musikk/tekst: Nacio Herb Brown og Arthur Freed

Med bl.a: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor

MGM, Time Warner Company.

An American in Paris (1951)

Regi: Vincent Minelli Musikk/Tekst: George Gershwin og Ira Gershwin

Med bl.a: Gene Kelly, Oscar Levant, Leslie Caron

MGM

Fagtidsskrift

Hawkins, Stan (1999), 'Musical Excess and Postmodern Identity', I A. Kärjä (red.), 'Musiikin Suunta, 2/1999', Tampere: Cityoffset Oy.

Avisartiklar

Melby, Grete, *Alene Sammen*. Anmelding av kunstutstilling i Dagsavisen 10.03.07

Internettsider

<http://www.dogme95.dk>

www.filmsite.org/soun.html

www.grovemusic.com

www.senseofcinema.com/contents/directors/02/vontrier.html

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Breakbeat>

Oppslagsverk

Musikken og Vi, bind 1 (1983), O. Alsvik, E. Arntsen og R. Levin (red.), Oslo: J.W Cappelens Forlag.

The Guinness Encyclopedia of Popular Music, vol. 1 og 2 (1995, 2. utg), C. Larkin (red.), Enfield: Guinness Publishing

The New Grove Dictionary of Opera, vol. 3 (1992), S. Stansley (red.), London: Macmillan Press.

Vedlegg – noteeeksempler

Figur 1

Platestift-loop, intro

**Figur 2**

Groove 1, vers



Figur 2a

Groove 2, vers

**Figur 3**

Bassfigur, refreng

**Figur 4**

Black night is fall - ing, the sun is gone to bed. The in-no-cent are

sleep - ing as you should, sleep - y - head, sleep-y - head, s - leep - y - head.

Figur 5

“edelweiss”-tema, solo fiolin

bordun, harpe

Figur 6

6a: “edelweiss”-tema, cello 6b: “duett”-tema, obo 6c: “sound of music”-tema, cello

“sound of music”-tema, floyte

Figur 7

“Valsetema”

Figur 7a

“Valsetema” sekvensering

Figur 8

(...fail and com-forts flee. [flee] Help of the

help- less, Oh a - bide with me.)

Rain - drops and ro - ses

and whis - kers on kit - tens...

Figur 9

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The melody in the top staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. The lyrics 'Cream col-loured po - nies and crisp app - le - stru - dels,' are written below the top staff. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note Bb2.

Cream col-loured po - nies and crisp app - le - stru - dels, - - -

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The melody in the top staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note Bb3. The lyrics 'door - bells and sleigh - bells and schnit - zel with noo - dles...' are written below the top staff. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note Bb2.

door - bells and sleigh - bells and schnit - zel with noo - dles...